
L'EDUCATION
MUSICALE
AVRIL 1964
107
Le numéro
F. 2,50
REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 18,— (Etranger : F. 21,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 26,— (Etranger : F. 30,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, Rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 2,50.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 4,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

19e Année - N° 107 1er Avril 1964

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre Nicole - Paris - 5e - ODEon 24-10

La Chorale des Professeurs de la Ville de Paris

Avec les Concerts Pasdeloup, la Chorale des Professeurs d'Education Musicale de la Ville de Paris a interprété récemment, le 1er mars, le Roi David d'Honegger.

Point n'est besoin de redire la place de cet oratorio dans l'œuvre du compositeur et dans l'histoire de la musique contemporaine, ni de dire l'émotion de cette musique qui, dans une langue moderne, traduit avec tant de fidélité et d'éloquence le sens biblique du texte.

Tout cela, la Chorale des Professeurs de la Ville de Paris l'a senti, interprété avec une rare musicalité et une grande culture, l'assistance qui emplissait la salle du Palais de Chaillot fut conquise et n'a pas caché son enthousiasme.

Toutes les qualités qui doivent être celles d'une chorale se trouvaient réunies : homogénéité, pureté et équilibre des voix, discipline, diction, et par dessus tout : la foi en la musique, cette foi qui seule fait vivre et vibrer.

Bravo ! et souhaitons que semblables manifestations artistiques se renouvellent le plus souvent possible, le grand public y sera sensible et apprendra ainsi que ses enfants sont, avec un tel corps professoral, dans les meilleures mains.

A. MUSSON.

Pour les jeunes... Musique du Monde

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaine France-Culture et sous le patronage des autorités académiques.

Lundi 13 Avril (de 15 h. 30 à 16 h.).

Présentation de la guitare.

La guitare et l'orchestre : Concerto en ré majeur de Vivaldi.

Lundi 27 Avril (de 15 h. 30 à 16 h.).

Boléro de Maurice Ravel.

« Musique et Culture » publie des fiches d'éducation musicale destinées les unes aux élèves, les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions. Chaque publication mensuelle est accompagnée d'une fiche biographique éditée sur papier fort et consacrée à un musicien figurant au programme.

Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 10 francs.

S'adresser à « MUSIQUE ET CULTURE », 24, Avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48.

Cette Association édite également des disques d'initiation musicale. Le dernier disque qui vient de paraître est consacré à la présentation du Concerto Grosso (Concerto Grosso n° 12 de Haendel et présentation sonore du clavecin).

Pour le centenaire du compositeur

LES SIX SYMPHONIES DE J. GUY ROPARTZ

(1864 - 1955)

par Octave MOREL

Bibliographie générale.

Fernand Lamy, *Joseph-Guy Ropartz, l'homme et l'œuvre*, Paris, Editions Durand (1948) ; étude de base à laquelle nous sommes fortement redevables pour le présent article.

Louis Kornprobst, *Joseph-Guy Ropartz, étude biographique et musicale*, Strasbourg (1949).

Discographie : Néant.

⁂

Les Symphonies de Ropartz sont au nombre de cinq, plus une *Petite Symphonie* pour orchestre de chambre. Compte tenu des durées d'exécution, elles représentent environ le quart de l'œuvre pour orchestre du Maître breton.

Ces Symphonies ont été conçues, chronologiquement, en deux vagues bien différentes : les quatre premières échelonnées chaque lustre, de 1895 à 1910. La *Petite Symphonie* et la *Cinquième*, postérieures de plus de trente ans à la *Quatrième*, datent respectivement de 1943 et 1945. Si l'on se réfère au judicieux classement opéré par Fernand Lamy, qui distingue six étapes — disons périodes — dans la production ropartzienne, nous constatons que la *Première Symphonie, sur un choral breton*, appartient à la première de ces périodes, dominée par l'enseignement de Franck ; les *Symphonies II* et *III* à la seconde, qui est marquée par la recherche d'un certain classicisme. C'est un souci de pureté, d'élégance et d'économie dans l'expression qui se révèle dans la *Symphonie IV*, caractéristique de la troisième période. Les deux dernières symphonies sont une probante illustration de l'extraordinaire vitalité du musicien qui, en pleine possession de ses facultés créatrices, donne à quatre-vingts ans une leçon d'enthousiasme, de générosité et d'ardeur à son public.

On sait que Franck, actif représentant du renouveau symphonique français durant les années 1885-1890, a fait à cette époque pression sur Ropartz, pour l'inciter à écrire une Symphonie. En fait, l'insistance du Maître n'eut guère d'effet sur le Breton volontaire et conscient de ses propres possibilités : les premières esquisses devinrent ou poèmes symphoniques (*La Cloche des morts, Les Landes*), ou pièces diverses pour orchestre (*Marche de fête, Lamento* pour hautbois et orchestre, *Cinq pièces brèves, Scènes bretonnes*).

C'est seulement quatre années après la disparition du *Pater Seraphicus* que le dernier disciple entreprenait la composition de l'œuvre réclamée. Avec elle, s'ouvrait cette série somptueuse des six Symphonies, série qui situe magnifiquement la place de choix qu'occupe l'œuvre de Ropartz dans la Musique française, transition de qualité entre l'art germanique de Franck et l'œuvre finement française d'un Ravel.

SYMPHONIE I EN LA MINEUR, SUR UN CHORAL BRETON (1895)

Composée de juillet 1894 à septembre 1895 respectivement à Lanloup, Ferdrupt et Nancy, où Ropartz venait d'être nommé directeur du Conservatoire, la *Première Symphonie* a été éditée par Rouart et Lerolle (Salabert). Elle est dédiée à Henri Duparc.

Exécutée pour la première fois à la Société Nationale (Concerts d'Harcourt), le 29 décembre 1895. Son instrumentation comporte 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, clarinette basse, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, trombone basse, timbales et cordes. Durée d'exécution : environ quarante minutes.

« Cette œuvre, dit Fernand Lamy, est profondément bretonne non pas tant peut-être en raison du thème dont elle s'inspire que par l'esprit qui l'anime ».

Le Premier mouvement est précédé d'une Introduction LENT et MAJESTUEUX au cours de laquelle sont exposés les quatre versets d'un cantique breton traditionnel qui est l'idée musicale première de toute l'œuvre (1). Chaque période est précédée de larges accords joués fortissimo, et séparée de la phrase suivante par un motif expressif chanté par le hautbois. La quatrième période s'élargit et, sur un crescendo, amène le premier mouvement :

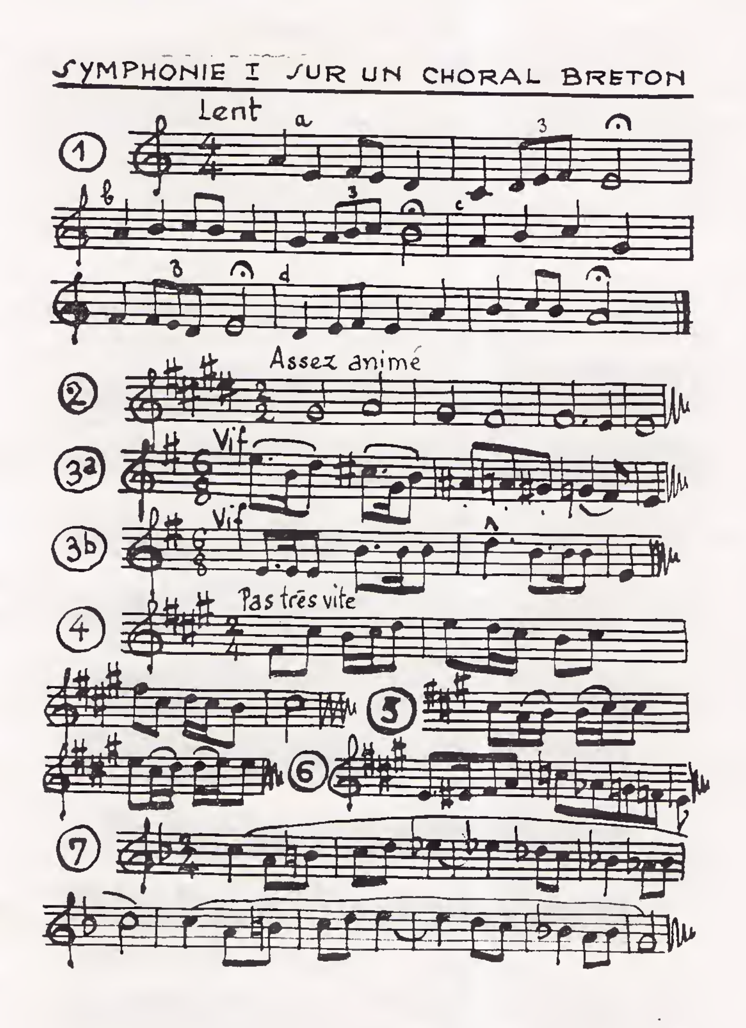
ASSEZ ANIME : La première idée de ce mouvement de forme sonate découle de la première période du choral, à laquelle s'adjoignent deux nouveaux éléments expressifs. Le second thème (2) en mi majeur est exposé par la clarinette doublée par le basson, puis passe aux divers groupes instrumentaux. Le développement se déroule de façon relativement traditionnelle, utilisant les quatre éléments thématiques variés dans la mélodie, le rythme, l'harmonie et l'orchestration. Rappel de la troisième période du choral. Réexposition avec le premier thème en ré mineur et la mineur puis (2) en la majeur. Rythme persistant aux basses qui conduit à un éclatant retour des accords de l'Introduction. Ce mouvement initial s'achève sur un rappel dolce du premier thème, sur accords pianissimo des cordes avec sourdine.

L'ADAGIO médian est un lied en cinq volets, les second et quatrième consistant en brefs scherzos curieusement imbriqués dans le Lent traditionnel.

Le premier volet offre une double exposition du second verset de choral (ut dièse mineur et la mineur) au hautbois puis à l'alto avec, en contrepoint, le premier verset aux basses. Le premier scherzo est bâti sur deux motifs légers aux rythmes caractéristiques (3a et 3b). Modulation vers Si majeur introduisant la troisième section (LENT), fondée sur le second verset de choral au rythme mêlant curieusement 6/8 et 4/8. Reprise du SCHERZO, en ut dièse mineur, dans lequel se retrouve le thème du Lent précédent. L'atmosphère du volet initial renaît dans le dernier LENT, modulant par enharmonie de Ré bémol majeur et Ut dièse majeur.

Le Finale est un allegro PAS TRES VITE, MAIS JOYEUX. Structure de sonate modifiée, dont le groupe thématique premier présente trois aspects : une déformation du premier verset de choral par renversement (4), un élément rythmique (5) et une incise expressive (6). Le pont renferme une nouvelle figure rythmique issue du premier verset. Ambiance polytonale dans le début de l'exposition où sont superposés fa dièse mineur sans sensible et la majeur aux basses en un rythme impérieux. Le second thème (7) est donné en fa majeur par le hautbois. Le développement utilise surtout (5) et la figure rythmique du pont. La réexposition renferme

un fugato sur le premier verset de choral. L'œuvre s'achève sur un rappel fragmentaire de l'Introduction lente du premier mouvement.



La *Première Symphonie*, indépendamment de sa valeur intrinsèque, est une magistrale démonstration de grande variation, et l'illustration même du principe esthétique : variété dans l'unité. « Cette œuvre de grande importance et de haute tenue musicale est une des plus intéressantes que nous ayons entendues depuis longtemps ; elle nous semble devoir être remarquée autant pour sa valeur propre qu'en raison de l'espèce de tendance dont elle est un des indices parmi la présente génération de compositeurs. M. Ropartz est de ceux qui semblent vouloir maîtriser avec le plus de décision les difficultés du langage musical abstrait ; nous le disions naguère en parlant de son Quatuor d'archets. On peut noter aujourd'hui les progrès qu'il est en train de réaliser dans la voie qu'il s'est tracée... » (Paul Dukas).

SYMPHONIE II EN FA MINEUR (1900)

Cette seconde née fut beaucoup moins bien accueillie que la précédente par Paul Dukas qui resta insensible à la volonté de dépouillement voulue par Ropartz : « ...Elle offre avec la Première, écrit-il dans la Revue hebdomadaire de 1903, un contraste si tranché que, par moments, on hésiterait presque à l'attribuer au même musicien ! ».

Composée durant l'été de 1900 à Lanloup, la *Seconde Symphonie* est dédiée à l'illustre violoniste belge Eugène Ysaye, ami de Ropartz. Editions Baudoux (Salabert). Durée d'exécution : trente-cinq minutes. Orchestration : 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, cordes.

Vincent d'Indy qui en avait assuré les répétitions ne put diriger la première exécution à la Société Nationale, le 26 avril 1901. Il fut remplacé au pied levé par Pierre de Bréville qui, en quelques heures, se familiarisa avec l'œuvre nouvelle.
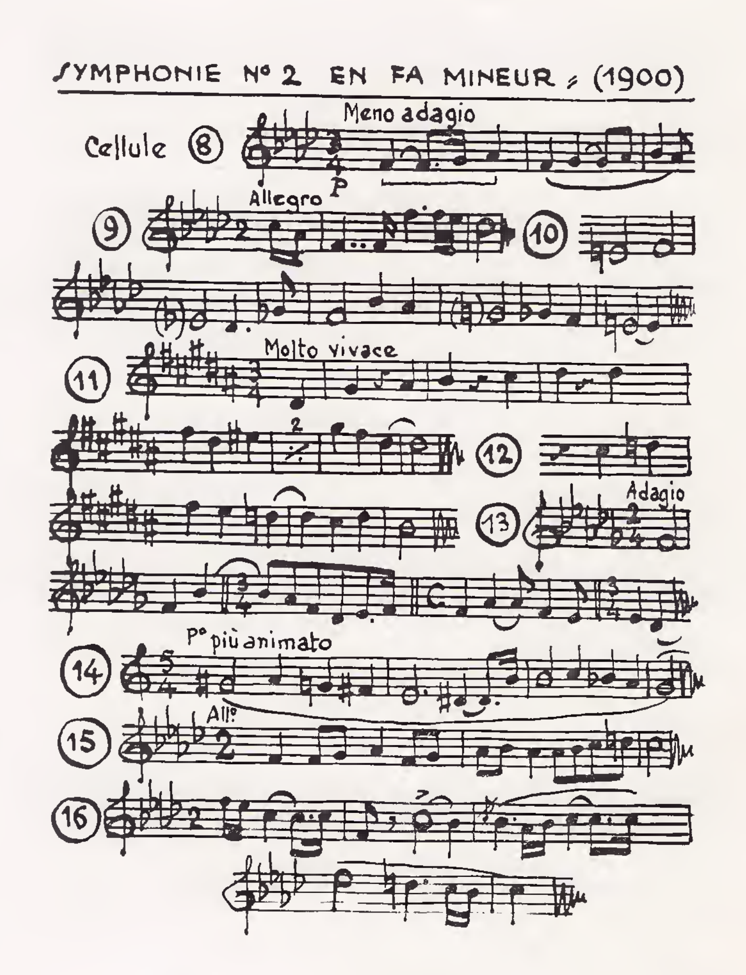
C'est sans doute la plus franckiste des Symphonies de Ropartz. Fondée sur la cellule (8) qui détermine l'unité de pensée de l'œuvre tout entière, elle est en quatre parties précédées de 53 mesures d'Introduction ; sa forme est classique. On y note une simplification dans l'écriture contrepointique. « La pensée y est plus concentrée que dans la *Première Symphonie :* elle ne révèle nul romantisme, nul mysticisme ; elle s'exprime avec plus de sobriété. On pourrait dire, si l'on n'avait par trop abusé du terme en ces dernières années, que la *Deuxième Symphonie* relève d'un certain objectivisme ». (Fernand Lamy).

ADAGIO MOLTO-ALLEGRO : Après l'exposition de la cellule (8), l'Allegro est construit sur deux thèmes opposés (9 et 10).

Le MOLTO VIVACE est un scherzo-sonate présentant un rythme alerte (11) et un thème mélodique (12). L'épisode central du TRIO est un *alla breve* très chantant.

L'ADAGIO en Si bémol mineur est un lied simple aux motifs généreux, caractéristiques de l'inspiration ropartzienne (13 et 14).

Le finale, ALLEGRO MOLTO, est un rondo-sonate dynamique, au premier thème (15) ponctué d'accords plaqués, suivi d'un premier épisode (16) rappelant (9) du mouvement initial. Chacun des couplets s'inpire des thèmes principaux des mouvements précédents.



SYMPHONIE III EN MI MAJEUR POUR SOLI, CHŒURS ET ORCHESTRE (1905)

Cette œuvre rappelle fort à propos la double activité artistique de Ropartz dans les trente premières années de sa vie. Non seulement attiré par la Musique, le jeune avocat stagiaire de la Cour d'appel de Paris fut également l'un des promoteurs de la Renaissance littéraire bretonne à la fin du siècle dernier. Il publia plusieurs recueils de poésies dont le succès fut éclipsé par l'épanouissement de la veine musicale de leur auteur.

Le texte littéraire de la *Troisième Symphonie* est, en effet, du compositeur lui-même ; « l'auteur y expose, dit le critique lorrain Gaston Carraud, une conception morale du monde et de la vie ». La première partie évoque la naissance d'une aube d'été ; la seconde montre la vanité éternelle des luttes humaines dans l'impassibilité de la Nature ; la troisième et dernière partie est un appel à l'amour et à la fraternité humaine : que le soleil se lève, radieux, sur un idéal de vérité, de justice et d'amour.

Ce texte, cher au cœur de l'artiste, a donné naissance à plus d'une critique acerbe qui voulait trouver là un cri de révolte contre la Société, un manifeste socialiste bien hors de cause, en vérité !

La composition de la *Troisième Symphonie* a occupé Ropartz presque deux années (1905-1906). Cette œuvre valut à son compositeur un Prix de l'Institut, fut donnée en première audition à la Société des Concerts du Conservatoire le 11 novembre 1906 sous la direction de Georges Marty. Elle ne porte pas de dédicace ; la première édition fut assurée par Joanin, puis ensuite par Rouart et Lerolle (Salabert). Durée d'exécution : cinquante minutes.

Instrumentation : 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, trombone basse, timbales, deux harpes, soli, chœurs et groupe d'archets.

Les mouvements sont au nombre de trois, l'adagio et le scherzo étant exécutés sans interruption.

Les voix se font entendre au début des deux premières parties, puis au début et à la fin de la troisième. L'orchestre commente les textes chantés : donc, aucune progression dans l'utilisation des masses sonores, comme dans la *Neuvième Symphonie de Beethoven*. Cette œuvre se rattacherait presque plus au principe de la symphonie-cantate berliozienne. Un des meilleurs commentaires a été fait par Maurice Emmanuel dans le programme de la première audition.

Première partie : LENT, puis ANIME.
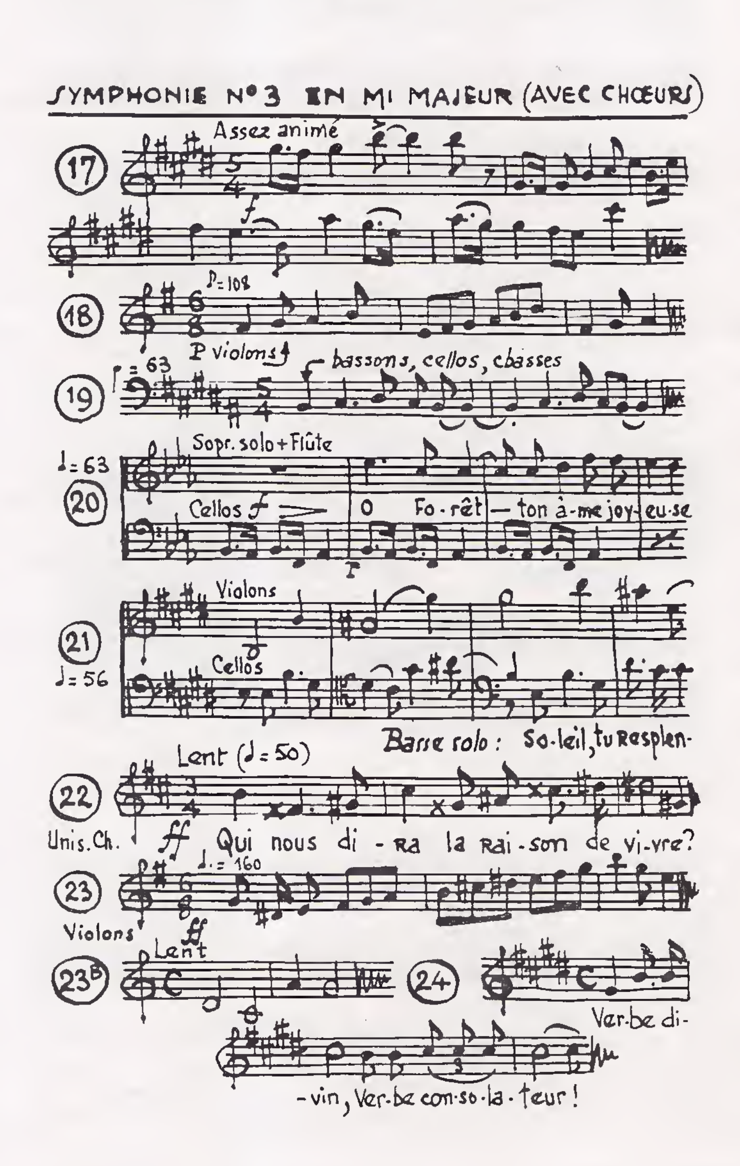
« La nuit s'achève » ; la Nature s'éveille, joyeuse, sous le soleil. Frontispice brillant dans lequel apparaissent divers motifs qui symboliseront par la suite la Mer, la Plaine, la Forêt, le Soleil, dont le lever est salué par un thème éclatant dont le rythme à cinq temps et le long déroulement sont caractéristiques de Ropartz (17). C'est sur ce thème que s'achèvera la Symphonie. La première partie évoque la joie au sein de la Nature, qui est pourtant le théâtre des passions et des douleurs humaines.

Seconde partie : LENT, puis TRES VIF.

Invocations à la Mer calme (18), à la Plaine (19), à la Forêt (20), au Soleil (21), auxquelles succède le thème du doute (22) : *Qui nous dira la raison de vivre ?* A cette interrogation pessimiste succède un fugato vocal et instrumental sur le même thème, épisode de négation balayé bientôt par un scherzo dont le thème incisif et tourmenté (23) vient se briser progressivement sur de calmes tenues qui donnent bientôt au scherzo une atmosphère de choral. En dépit de cet élément d'apaisement, les germes de révolte sont encore latents Arthur Honegger s'est sans doute souvenu de cette page lorsqu'il écrivit, quarante années plus tard, sa *Symphonie Liturgique*.

Troisième partie : LENT dans l'ensemble.

Il faut briser l'égoïsme, il faut que les hommes s'aiment les uns les autres. Ce Finale s'ouvre sur le thème du doute (22) qu'interrompent les calmes interventions du quatuor vocal des solistes. Le thème du doute se transforme peu à peu en un thème d'espoir : d'abord par un très bel appel de cor répété trois fois, puis en une phrase très douce de la clarinette (23 bis). Un chœur glorifie le divin consolateur (24) et



la Symphonie s'achève sur le thème radieux du Soleil de vérité, de justice et d'amour (17).

En dépit de l'utilisation de procédés d'écritures typiques de la génération post-romantique (basses mouvementées, rythmes syncopés, superpositions de thèmes, harmonies riches faisant appel à des agrégations complexes, chromatisme, développements mélodiques en retours, orchestration pincée), la *Troisième Symphonie* de Ropartz — qui est sans doute l'œuvre la plus considérable qu'il ait écrite pour le concert — est un reflet fidèle de la personnalité de son auteur, avec son charme caractéristique et indéfinissable dans la mélancolie.

(à suivre)

LIVRES - MUSIQUE

TRAITE DE CONTREPOINT par Noël Gallon et Marcel Bitsch. Un volume 125 pages, format 18,5x27 Editeur : Durand, 4, Place de la Madeleine, Paris-8e.

La renommée des deux auteurs situe le caractère et la valeur de ce nouveau et important traité.

Noël Gallon, professeur honoraire au Conservatoire National Supérieur de Musique, dont la longue carrière fut toute de dévouement et marquée de succès constants, Marcel Bitsch, son élève, professeur en ce même Conservatoire, et qui suit brillamment le chemin de son maître, ont confronté et réuni en un intime amalgame leur science, leur expérience et leur talent. Voilà qui est assez dire déjà combien maîtres et élèves trouveront là, les uns ce qui convient à l'organisation de leur enseignement, les autres la matière, savamment dosée et présentée, de ce qui sera nécessaire à l'épanouissement de leurs dons.

Deux parties composent l'ouvrage : la première, théorique, « *Règles du contrepoint rigoureux* » fut rédigée par M. Bitsch, la seconde, pratique, « *Exemples de contrepoint rigoureux* » est l'œuvre de Noël Gallon. On y trouvera beaucoup d'exemples des auteurs et aussi, ce qui est fort heureux, bien d'autres qui furent composés par des élèves durant leurs études au Conservatoire.

Certains, beaucoup peut-être, se demanderont pourquoi règles et exercices sont présentés séparément. Là se trouve justement l'originalité de l'ouvrage, une originalité garante d'une meilleure et plus sûre conduite des études. Certes, les ouvrages antérieurs conservent leur valeur artistique ; elle demeure et s'enrichit d'un progrès pédagogique évident. Tous les techniciens savent combien doit être plus logique que progressif l'exposé des règles et progressifs les exercices : deux choses fort difficilement conciliables lorsqu'elles sont présentées ensemble.

La répartition adoptée ici a donc l'indiscutable avantage de sérier les problèmes d'une façon pratique et claire.

Dans les dix premiers chapitres donc, Marcel Bitsch expose toutes les règles du contrepoint rigoureux. Vous n'y trouverez aucune phraséologie inutile, mais, au contraire, des textes brefs, précis, se fixant aisément dans la mémoire et que de multiples fragments musicaux rendent encore plus explicites.

La seconde partie, de Noël Gallon, comprend 19 chapitres donnant exemples et réalisations complètes. Bien entendu, ces chapitres correspondent à la partie théorique. De façon succincte, règles et tolérances sont rappelées en tête des exemples et des numéros entre parenthèses renvoient aux paragraphes de la première partie. Plus de temps passé à feuilleter des pages pour retrouver telle ou telle règle.

Disons, en un mot, que rien n'est négligé pour l'épanouissement de l'oreille et la formation de la plume et obtenir « un contrepoint satisfaisant pour l'oreille et pas seulement pour l'œil ».

Voilà un ouvrage qui, très vite, doit se faire connaître.

Le tout se répartit ainsi :

— Règles du contrepoint rigoureux : contrepoint simple (règles rythmiques, mélodiques, harmoniques retards, notes de passage, broderies, double chœur) ; — Contrepoint renversable (exemples, principes, exercices, règles) ; Imitations (définitions, principes, exercices, règles).

Exemples de contrepoint rigoureux : Contrepoint simple. (de 2 à 8 voix, double chœur) ; — Contrepoint renversable (de 2 à 5 voix) ; — Imitations (contrepoint de 2 à 8 voix). Cette seconde contient 167 exemples.

A. M.

J. S. Bach : LES CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS

par René KOPFF
Professeur d'Education Musicale
au Lycée Kléber à Strasbourg

Partitions.

Heugel, Paris.
Eulenburg, Londres.
Philharmonia, Vienne.

Enregistrements.

Pathé-Marc. FALI 30220/21 (Ménuhin).
Decca ACL 68/69 (Munchinger).
Deu. Gram. BWV 14142/3 (Strings de Lucerne.
Etc...

Généralités.

Les six Concertos Brandebourgeois de J.-S. Bach sont assurément les modèles les plus parfaits de l'art du concerto grosso en Allemagne. Ils ont été composés pendant le séjour du maître à Coethen (1717-1723) où il assura les fonctions de chef de musique de chambre et de maître de chapelle du prince Léopold Anhalt-Coethen. Dans ces fonctions, Bach était amené tout naturellement à s'occuper surtout de musique de chambre et d'orchestre.

Ces six concertos doivent leur nom au fait qu'ils furent composés pour la chapelle du margrave Christian-Louis de Brandebourg, grand amateur de musique, fils cadet du Grand-Electeur Frédéric-Guillaume. Bach a rencontré le margrave à Carlsbad, lors d'un voyage qu'il y fit avec le prince Léopold. Mais il n'est pas exclu que Bach ait appris à connaître le margrave à Meiningen, à l'époque où il habitait encore Weimar ; et le prince l'invita fort probablement à composer quelques œuvres pour les besoins de sa cour. Toujours est-il qu'au printemps 1721 Bach lui fit parvenir les œuvres demandées, sous le titre original de « Sechs Konzerte » (Six Concerts), avec une humble-lettre-dédicace, écrite en français, comme cela se faisait couramment à l'époque :

« *Monseigneur,*

« *Comme j'eus, il y a un couple d'années, le bonheur de « me faire entendre à Votre Altesse Royale, en vertu de ses « ordres, et que je remarquai alors qu'Elle prenait quelque « plaisir aux petits talents que le ciel m'a donnés pour la « musique et qu'en prenant congé de Votre Altesse Royale, « Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander « quelques pièces de ma composition ; j'ai donc, selon Ses « très gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes très « humbles devoirs à Votre Altesse Royale, par les présents « concerts, que j'ai accommodés à plusieurs instruments, La « priant très humblement de ne vouloir pas juger leur im- « perfection, à la rigueur du goût fin et délicat que tout le « monde sait qu'Elle a pour les pièces musicales, mais de « tirer plutôt en bénigne considération, le profond respect « et l'obéissante soumission...* ».

Le manuscrit original de Bach n'a même pas été jugé digne de figurer au catalogue de la bibliothèque du margrave Christian-Louis. En 1734, à la mort de celui-ci, il fut vendu pour une somme honteusement modeste et passa plus tard dans la possession du célèbre musicographe J.-Ph. Kirnberger, puis de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric le Grand, enfin du collège de Joachimsthal à Berlin. Actuellement, il se trouve à la Bibliothèque Nationale de Berlin.

Les Brandebourgeois ne sont pas des concertos pour soliste dans le sens moderne du mot, où un seul instrument traité avec virtuosité s'oppose à l'orchestre accompagnateur. Le mot « concertare » garde ici sa signification primitive de concourir, rivaliser. Dans certains de ces concertos (comme par exemple le premier et surtout le troisième), Bach a renoncé presqu'entièrement à l'utilisation de soli d'instruments proprement dits. Ces œuvres s'inspirent d'un ancien principe selon lequel des chœurs instrumentaux aux coloris divers s'opposent les uns aux autres pour concourir dans une parfaite égalité ; ces œuvres peuvent être classées dans la catégorie des « concerts-symphonies ». Dans d'autres (comme par exemple deuxième et le cinquième) on rencontre la forme traditionnelle du concerto grosso divisant l'orchestre en deux groupes : celui des solistes ou concertino qui s'oppose à la masse orchestrale appelée ripieno ou grosso, d'où leur appellation. Chez Bach, la composition de l'orchestre comme aussi et surtout celle du concertino est extrêmement variée. Les solistes collaborent eux-mêmes à renforcer le tutti, de sorte que la totalité des instruments alterne avec le petit groupe instrumental. Contrairement à la pluralité des groupes du « concert-symphonie » cette deuxième espèce est donc caractérisée par une dualité de groupes dans laquelle un petit concertino s'oppose au gros de l'orchestre.

Les concertos de Bach comportent traditionnellement trois mouvements (vif, lent, vif) qui se basent eux-mêmes le plus souvent sur une forme spéciale du rondo, née de l'esprit de rivalité entre soli et tutti, comme chez Vivaldi. Une idée principale, exposée par le tutti, forme le début et la fin du morceau ainsi que les points d'appuis principaux au cours d'un développement dans lequel les solistes ou des groupes instrumentaux évoluent vers les tonalités voisines. Le style de Bach est bien plus richement contrapuntique que celui de Haendel qui recherche volontairement une résonance plus harmoniquement populaire. Signalons encore le remarquable travail thématique qui annonce déjà les développements symphoniques futurs.

CONCERTO BRANDEBOURGEOIS N° 1 EN FA MAJEUR

Dans ce premier concerto, Bach oppose ou réunit plusieurs chœurs instrumentaux qui sont soutenus par un continuo comprenant le clavecin, le basson, le violoncelle et la contrebasse. Les trois chœurs instrumentaux sont : 1) le groupe des cordes formé par l'alto, les premiers et seconds violons et le violone piccolo ; 2) le groupe de trois hautbois ; 3) le groupe de deux cors en fa. Toute l'œuvre est axée sur une brillante conversation entre ces différents groupes d'instruments.

On ne peut pas parler véritablement du concertino opposé au gros de l'orchestre malgré la présence du soliste un peu particulier qu'est le violone piccolo qui dialogue parfois avec d'autres instruments. Ce petit violon est accordé à la tierce mineure supérieure du violon ordinaire et ne doit pas être remplacé par ce dernier, à cause de son timbre particulier, plus clair et plus fin.

Par l'adjonction après les trois mouvements traditionnels d'un menuet, d'une polacca et de deux trios, Bach étend la forme de cette œuvre en réalisant une espèce de synthèse entre les deux formes du concerto et de la suite.

Le premier mouvement, d'une solide construction symétrique, est un allegro fondé sur un seul thème principal (A), une sorte de refrain de rondo repris le plus souvent par l'ensemble complet de l'orchestre, thème dont la montée en accord parfait et les doubles-croches prolixes donnent à tout le mouvement un certain caractère jovial. A ce thème présenté par les cordes et renforcé par un cor en son début, s'oppose aux hautbois un double contrepoint également très bavard (B) pendant que l'un des hautbois s'empresse de seconder le thème principal des violons. Remarquons dès le début qu'au rythme carré de cet ensemble s'oppose souvent le rythme ternaire des cors en triolets. Cette présentation du thème principal se termine (mes. 5-6) par une cadence à la dominante. Suit un premier dialogue des chœurs instrumentaux. En sol min. les hautbois présentent un motif secondaire (C) comprenant une montée en croches et une descente en doubles-croches. Le groupe des cordes répond en ré min. à celui des hautbois. Aussitôt après le tutti marie l'arpège initial du thème A avec le groupe final du motif C (mes. 8, etc...) pour conclure (mes. 12-13) par une cadence à la tonique fa. Tel est le premier épisode encadrant dans sa forme ternaire un passage dialogué par deux tuttis.

Ces éléments sont maintenant repris de diverses manières par les différents groupes instrumentaux, modulant vers les tonalités voisines.
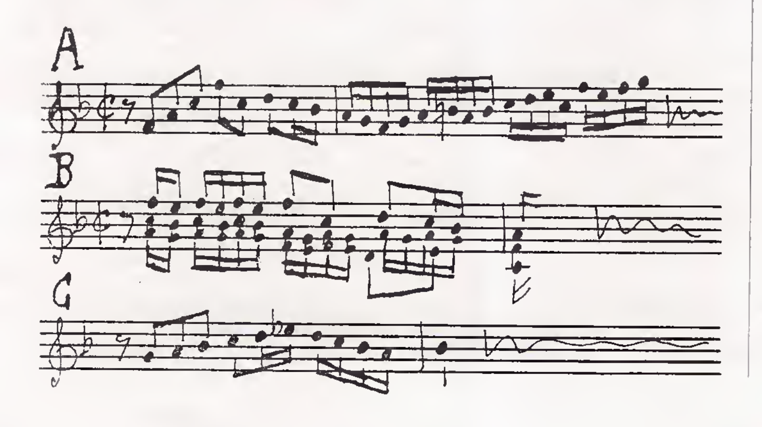
La deuxième section commence en fa. Le thème principal A, présenté par les hautbois en fa, puis en do, est accompagné par le volubile motif secondaire B qui passe des cors aux violons pour revenir aux cors. Après une cadence en do (mes. 18) voici un court dialogue où le thème C passe des cordes aux hautbois, puis aux cors, successivement dans les tons de sol, ré et fa. Après une cadence du tutti en si bémol, un nouveau petit dialogue, faisant entendre alternativement aux cors, aux hautbois et aux cordes un motif secondaire analogue à B, termine la deuxième section par une cadence dans le ton relatif mineur.

Une troisième section commence à la mesure 27, en ré mineur, avec une disposition orchestrale semblable au début de la première section. Le dialogue des chœurs instrumentaux qui s'ensuit (mes. 33) oppose, avec un élément ascendant en doubles croches et une gamme descendante en croches, d'abord les cors aux hautbois, ensuite les hautbois aux cordes, enfin les cordes au continuo. Les cors interviennent, et un tutti très modulant termine cette section par une cadence à la dominante.

C'est sur la dominante que débute (mes. 43) la quatrième section, avec un tutti encore semblable au premier et qui module ensuite vers la mineur. Si les cors sont absents de ce tutti, c'est pour mieux faire ressortir leur entrée suivante. En effet, cors, hautbois, puis cordes reprennent (mes. 48) le dialogue terminal de la deuxième section, mais transposé. Après un court rappel du thème principal (mes. 52), voici une courte reprise du dialogue, non plus par groupes, mais individuellement, et nous entendons successivement deux cors, un cor et un hautbois, un hautbois et le violone piccolo, ce dernier et un cor. Un passage de transition où les différents solistes précédents rentrent dans le jeu les uns après les autres conclut par une cadence au ton principal.

Au début du cinquième épisode (mes. 57) le thème principal en fa aux cordes est accompagné, comme la première fois, par le thème secondaire B des hautbois ; ces derniers reprennent le thème A alors que le thème B résonne aux cors. Après une troisième reprise du thème A, sur la dominante cette fois, par le tutti, cette section se poursuit par un dialogue semblable à celui de la troisième section, mais instrumentalement différent. Les deux éléments mélodiques constitutifs s'opposent au même groupe instrumental, d'abord des hautbois, ensuite des cordes. Dans le tutti terminal de cet épisode, le rôle des hautbois et des cordes est interverti par rapport au troisième épisode.

La cadence finale en fa enchaîne au sixième et dernier épisode qui est une reprise textuelle du premier, avec juste une mesure supplémentaire de coda affirmant la tonalité par une dernière et courte répétition de l'élément initial des thèmes A et B.



(à suivre)

Rencontres Internationales du Festival de Bayreuth destinées à la Jeunesse

Ces rencontres auront lieu du 3 au 23 août 1964

Peuvent participer à ces Rencontres les jeunes gens et les jeunes filles de 18 à 25 ans ; les étudiants et étudiantes, s'ils sont plus âgés, devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Droits d'inscription : DM 35.—. Le dernier délai de paiement est fixé au 1er juin 1964. La somme ne doit être versée qu'après l'inscription en règle.

L'hébergement est gratuit grâce à l'installation de dortoirs d'environ dix lits chacun. Chaque participant a droit à deux ou trois couvertures et à un sac de couchage. Dans les bâtiments où sont installés les dortoirs se trouvent également des salles à l'usage des participants. On peut obtenir de la nourriture et des boissons aux prix habituels dans la cantine installée à cet effet. On trouvera des repas à prix réduits dans des auberges situées à proximité du lieu de résidence. Chaque participant est tenu de respecter le règlement relatif à l'utilisation du lieu d'hébergement et de se présenter au bureau des Rencontres le jour de son départ.

Chaque participant peut assister gratuitement à toutes les manifestations des Rencontres.

Programme des rencontres :

Cercles d'Etudes : Chœur — Orchestre — Musique de Chambre — Interprétation et accompagnement de lied — Opéra (art dramatique, mise en scène, décors, costumes, maquillage, effets techniques) — Séminaire sur Wagner — 8e. Exposition internationale des beaux-arts — Manifestations publiques : Petit Festival de Musique des Nations Bad Berneck — Concert, opéra, lecture d'œuvres de jeunes auteurs.

Seule la participation au cercle d'études pour orchestre donne le droit de s'inscrire aux cercle d'études de musique de chambre. Il est donc absolument inutile de s'inscrire au cercle d'études sans s'annoncer par la même occasion au cercle d'études pour orchestre.

Possibilité d'assister aux représentations suivantes : Tristan 4. 8., Tannhäuser 11. 8., Parsifal 13. 8., Rheingold 17. 8., Walküre 18. 8., Siegried 19. 8., Götterdämmerung 21. 8.

(En raison du grand nombre des représentations prévues pour les Rencontres, il est impossible de réserver de places pour d'autres opéras de Wagner que pour les œuvres indiquées ci-dessus. Prière de souligner les représentations choisies. Soulignez deux fois l'œuvre à laquelle vous tenez particulièrement.)

Pour tous autres renseignements (bulletins d'inscription), s'adresser à :

Rencontres Internationales du Festival destinées à la Jeunesse : 8580, Bayreuth Boîte Postale : 2225

L'ÉDUCATION MUSICALE en classe de troisième (1)

par Mme PRABONNEAU-GOY

Nous avons tenté, dans notre exposé du premier trimestre de dégager les grandes lignes de la pédagogie en classe de troisième.

Nous essaierons, cette fois, de préciser ces notions très générales en présentant une véritable leçon, sur le sujet suivant : *le chromatisme.*

Le but de la leçon sera double.

En plus de la connaissance de cette donnée théorique, nous amènerons les élèves à la découverte de Wagner par l'audition du *Prélude de Tristan.*

Il n'est pas si facile de faire aimer ou même seulement écouter Wagner.

Chez des jeunes gens, où le rythme est si important, la pesante et noble phrase wagnérienne semble parfois ennuyeuse. Nous nous refusons cependant à n'admettre, comme seules auditions possibles de ce musicien, que des extraits du genre « Chevauchée des Walkyries ».

Il nous semble qu'une étude de certains leit-motifs, pour la partie théorique de la leçon, ne peut que familiariser notre auditoire, avec ce langage germanique, si différent du nôtre, et donc de lui en faciliter l'accès et d'en pénétrer la beauté.

Cette leçon sera basée sur un leit-motif du Prélude.

Mais comment faire découvrir le chromatisme de la phrase wagnérienne si on ne la compare pas, si on ne l'oppose pas à une phrase, dite plus classique, où tout chromatisme est absent, pour un moment du moins ?

Aussi commencerons-nous cette leçon qui comportera les trois parties habituelles : Culture vocale, Culture auditive (connaissance et reconnaissance) et Histoire de la Musique, en faisant écouter les premières mesures du *Quatuor en Fa M. n° 1 de Beethoven,* et le *deuxième leit-motif du Prélude de Tristan (le Désir),* dont on ne donnera pas la signification car, il serait mauvais et très dommage de la préciser tout de suite. Le climat psychologique de ce Prélude est l'élément à faire découvrir à l'aide de la connaissance du chromatisme.

Culture vocale.

Après l'audition du thème 1 du quatuor (Ex. 1), particulièrement facile à répéter, puisqu'il est énoncé à l'unisson, dans sa première partie, on en tirera une vocalise, avec les nuances mêmes, inscrites sur la partition, et en respectant les silences et le tempo. On utilisera les voyelles et consonnes habituelles.

Chez les garçons, particulièrement, où il est bien rare qu'il ne reste pas dans cette classe, quelques voix non muées, on recherchera l'équilibre des timbres que l'on « fondra » ainsi que nous en donnent l'exemple, les violons et violoncelles de l'enregistrement. (On aura eu soin avant de commencer la Culture vocale, de faire trouver rapidement quels instruments interprètent l'œuvre et à quel genre de musique semble-t-on avoir affaire. Inutile d'en préciser l'auteur). L'exécution de ce début du quatuor, demandera aux élèves exactitude, légèreté, homogénéité, alors que la phrase suivente (Ex. 2) fera appel à leurs qualités expressives, et au travail de la respiration. Chantée d'abord avec une respiration en son milieu, cette phrase sera ensuite exécutée sans coupure et, pour les besoins de la leçon, à la même octave que le début. En faisant remarquer ce changement, on signalera la pureté du violon et le contraste résultant avec le début, plus rythmé. Après avoir fait quelques modulations, surtout vers l'aigu, on pourra, en conclusion de cette première partie de la Culture vocale, faire chanter tout le début du quatuor, dans le ton initial, et passer ensuite à l'audition du début du Prélude de Tristan et Isolde.

De cette page, nous extraierons le deuxième leit-motif (Ex. 3) que nous chanterons en respectant les nuances particulièrement intéressantes, à cause de son diminuendo vers l'aigu.

Cette exécution demandera aux élèves une attention soutenue pour garder certains sons assez longtemps, et pour respecter l'exactitude des demi-tons. Ce travail soigné ne sera pas inutile, et nous en retrouverons le bénéfice, au moment où il faudra solfier ce leit-motif. Notons, en passant, que lorsqu'on a laissé, au cours de l'étude d'un chant ou d'un chœur, les élèves « s'installer » dans des intervalles imprécis, disons le mot « faux », il est pratiquement impossible d'y remédier après.

Cette culture vocale nouvelle ne permettra pas, pour une question de temps, de reprendre les anciens exercices dont la répétition hebdomadaire est utile pour le travail de la voix, mais il faut savoir parfois, rompre avec la routine, même si l'utilité de celle-ci est indéniable.

Culture auditive.

1° *Pour le quatuor.*

Au fur et à mesure que les élèves, guidés par le professeur les trouveront, celui-ci écrira au tableau les notes — la tonalité — l'armure — les premiers temps — la mesure — les rythmes — le tempo — des quatre premières mesures du quatuor.

Puis, de la même façon, la phrase expressive, toujours inscrite à la même octave qu'au début. Chez les filles, il serait bon de la chanter en *Fa dièse* car la tessiture est assez grave.

Rien de difficile. Tous les intervalles et les rythmes sont connus depuis longtemps. Pour faire trouver le rythme du début, on peut répéter la note liée.

On ne saurait trop recommander une grande précision dans la recherche des rythmes. Ne pas craindre de les chanter lentement, et d'inscrire des sortes de repères, au-dessus des notes qui commencent les temps (Ex. 4). Attention à l'exactitude de : croche pointée-double croche, rarement bien exécuté spontanément. Intéressantes, les nuances à marquer : piano d'abord, puis forte la deuxième fois.

2°) *Même travail pour le leit-motif,* mais plus délicat. Les élèves trouveront facilement les notes, mais il sera sans doute utile de les aider à découvrir le 6/8 lent ; ce leit-motif est intéressant au point de vue rythmique, avec sa deuxième mesure surtout.

Pour en faire trouver la tonalité, nous amènerons les élèves à rechercher l'attraction de la tonique, à la fin de ce leit-motif.

Puis, l'ayant solfié, nous ferons remarquer le caractère particulièrement expressif de cet extrait, en opposition à celui du quatuor. Alors il faudra amener l'auditoire à formuler des mots tels que, *clair, équilibré, franc,* pour Beethoven, *sombre, douloureux, tourmenté,* pour Wagner. Ces derniers adjectifs

(1) *Voir « E.M. » n° 101, octobre 1963.*

seront, nous semble-t-il, une excellente définition instinctive du chromatisme, et ce n'est qu'ensuite que nous en arriverons à parler d'intervalles et de gamme chromatique ; cette dernière que l'on construira au tableau, au moyen d'un graphique quelconque.

En reconnaisance de cette culture auditive nous proposons une polycopie incomplète, c'est-à-dire sans altération du leit-motif de Tristan blessé (Ex. 5), à distribuer à chaque élève.

Ayant joué ou chanté correctement ce leit-motif, le professeur fera placer et chanter les altérations, Puis, et ce sera le trait d'union avec la partie Histoire de la Musique, il en arrivera à faire trouver la signification et le titre des deux leit-motifs.

Histoire de la Musique.

Tous ces exercices demanderont, au professeur, une leçon très minutieusement préparée, car il ne faudrait pas dépasser le temps accordé à la Culture auditive, et sacrifier la partie Histoire de la Musique. De toutes façons, un cours seulement sur Wagner nous semble trop peu, pour ce musicien dont la découverte est passionnante, peut-être plus encore (et c'est là le danger) par tous ses à-côtés que par sa musique même.

La réforme wagnérienne intéressera les élèves. Ils seront toujours d'accord avec l'auteur de Tristan, pour trouver les caractères faux et ridicules de l'opéra traditionnel, contre lesquels Wagner partit en guerre. Leur bon sens instinctif, leur fera approuver toutes les innovations de Wagner et de ses descendants pour dégager l'opéra de tout ce qui leur semble peu naturel. Car la musique ne compte pas assez pour eux, en général, pour pouvoir passer au-dessus des artifices de la scène et aimer une œuvre lyrique « malgré tout ».

La télévision, avec laquelle nous devons désormais compter ne semble pas servir l'opéra. Ils ne gardent pas un bon souvenir des retransmissions lyriques et nous pensons que les premiers plans ne favorisent pas certaines musiques scéniques, pourtant de grande valeur.

Lorsqu'on aura reconnu le chromatisme comme un facteur émotionnel, passionnel, il sera intéressant d'évoquer la musique grégorienne, sa pureté mélodique, obtenue par l'absence volontaire de ce chromatisme, que les moines n'ont cessé d'écarter, tant ils en redoutaient l'effet sur eux-mêmes et sur la foule. Ils n'auraient jamais voulu que leurs fidèles vinssent prier dans l'état plus ou moins mystique qui caractérise les pèlerins de Bayreuth chaque été.

Il ne sera peut-être pas possible de soutenir l'attention de notre jeune auditoire, pendant l'audition du prélude entier, même en ayant enfin titré les différents leit-motifs. Mais une courte bonne audition est suffisante, une première fois.

A propos de ces titres des leit-motifs, n'hésitons pas à en changer quelques-uns. Nous avons déjà signalé que toute pédagogie, si bonne fut-elle, était sans effet si le moindre mot prêtait à sourire. Et l'on rit facilement à 16 ans... Evitons aussi, pour la signification de ces thèmes, ce besoin qu'ont les élèves de concrétiser, de « représenter » la musique. Nous pensons que plutôt que de faire des contre-sens avec des mots, il est suffisant et toujours juste de faire un geste de la main pour exprimer le sens de telle phrase musicale. On ne se sert pas assez du geste, et les élèves suivraient bien mieux le langage musical s'ils pouvaient voir diriger la musique qu'ils écoutent.

La courbe ascensionnelle du leit-motif pris comme exemple ne leur échappera pas, et il suffira alors de leur préciser que c'est un sentiment humain : l'amour.

Au cours de cette leçon, nous éviterons la tentation d'étiqueter et de classer certains musiciens.

Il ne s'agit pas de situer Beethoven parmi les classiques et Wagner parmi les romantiques. Il s'agit simplement de constater dans deux phrases, dans deux styles, des différences qui fort heureusement ne sont pas immuables, avec un rigorisme qui nous les rendait intolérables.

Il est toujours bon de faire appel à l'imagination des élèves.
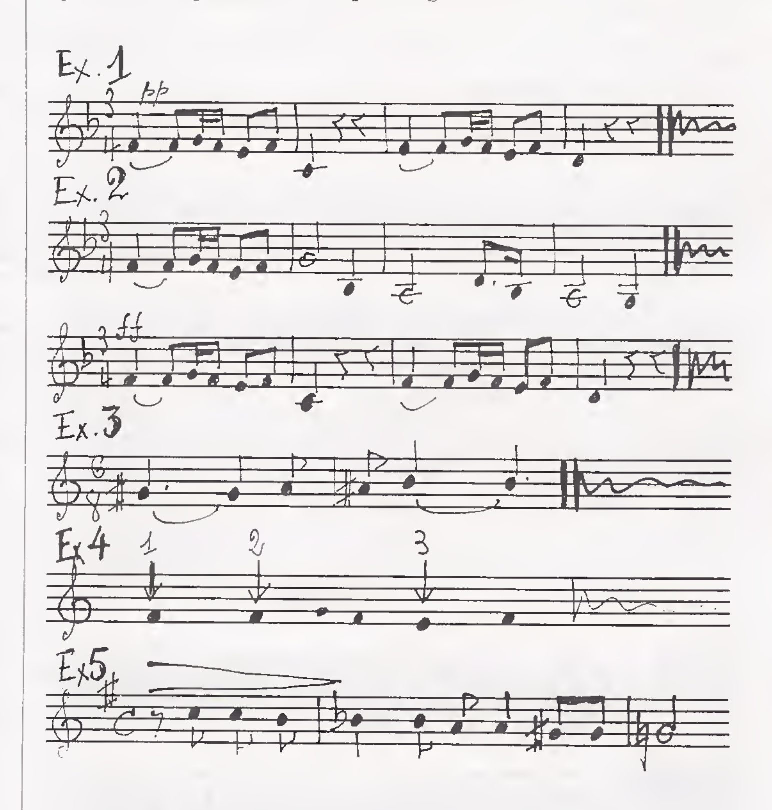
Pendant l'audition du prélude, pourquoi ne pas leur demander de penser à un rideau de scène, aux couleurs qu'ils emploieraient ?

Il serait intéressant, avant de conclure, de montrer deux reproductions de chapiteaux grecs : l'un ionique, l'autre corinthien et de demander de les apparenter aux deux musiques étudiés ce jour. Ceci fait instinctivement, on confirmerait les caractéristiques de ces deux formes d'art, sans toutefois insister sur celui, souvent décadent, de toute expression artistique, où le système et la technique risquent de dépasser et d'étouffer le sentiment.

Enfin, pour clore la leçon, nous pourrons demander aux élèves de faire leur choix et de prévoir quels seront les futurs adeptes de la Colline sacrée.

Nous devons avouer, à notre grand regret, avoir constaté bien peu de fervents wagnériens en classe de troisième. Il nous semble que l'œuvre de l'auteur de la Tétralogie, dépasse un peu ce jeune public. C'est pourquoi une leçon sur Wagner doit être prudemment conduite.

Si l'on ne peut les convaincre maintenant de la splendeur de cette musique, efforçons-nous de ne pas leur fermer à jamais, les portes du temple wagnérien.



L'Éducation Musicale au Cours Élémentaire, 1ère année (1)

par Mme J. REVEL
Professeur d'Education Musicale aux Ecoles de la Ville de Paris

CULTURE VOCALE

Sans complètement abandonner les exercices de technique vocale pure (pose de voix et agilité) exposés précédemment ici, nous aimerions aborder d'autres éléments de cette technique, de ceux qui concourent à donner à l'exécution des chants, davantage d'expression et une plus grande musicalité.

Pour cela, envisageons les principales difficultés, d'ordre vocal, rencontrées dans les chants, encore très simples, que nous travaillons.

1°) les sons liés, le « legato », au moyen desquels nous obtenons le phrasé,

2°) les sons détachés.

3°) les nuances,

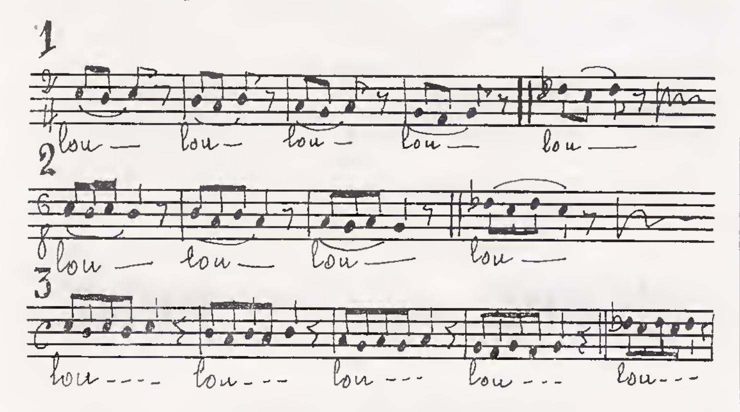
4°) l'articulation.

1°) *Les sons liés,* dans nombre de chants populaires, constituent le couplet, la partie anecdotique, celle qui « raconte » : le phrasé prend donc là une importance primordiale, dépendant de deux facteurs, la respiration, et la souplesse de la voix.

La phrase musicale chantée doit être portée sur un seul souffle ainsi que le ferait par exemple un violoniste, d'un seul coup d'archet. Il va donc nous falloir travailler l'extension progressive de la respiration.

Par ailleurs, la souplesse de la voix, qui n'est que la faculté de cette dernière de se mouvoir en donnant une impression de « coulant » de « fondu », fera l'objet d'une étude assez délicate car le timbre vocal doit conserver une constante égalité de couleur.

Nous utiliserons dans ce double but un exercice aux sons conjoints (facilitant une émission liée et homogène) dont la courte formule initiale pourra, par la suite, être développée, par exemple :



Chaque exercice sera exécuté chromatiquement, selon l'habitude, et dans un mouvement très, très modéré.

La consonne *l*, articulée au début de chaque formule, en permettra une attaque plus nette, plus précise, sans retirer à la voix son « velouté ».

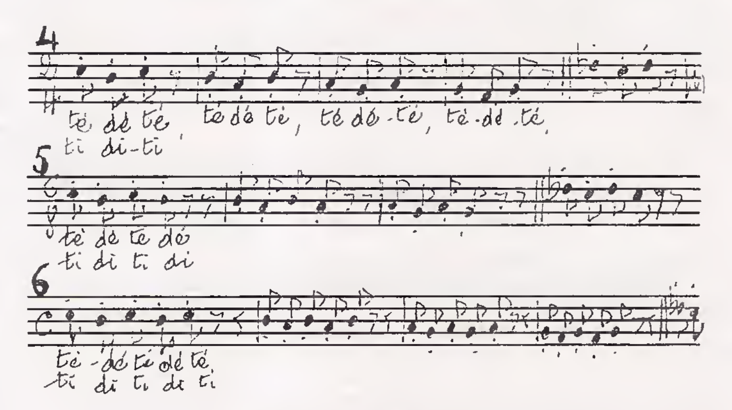
Si dans l'étude des sons liés, le rôle des consonnes est très limité, celui des voyelles par contre est primordial, puisqu'une même voyelle se trouve portée par trois, par quatre, puis par cinq sons.

Or ce sont ces voyelles qui donnent chacune à la voix, une couleur particulière, et nous pourrons faire chanter ces vocalises sur les syllabes *la - lé - li - lo - lé.*

2°) *Les sons détachés* apparaissent dans le refrain de très nombreuses chansons, leur conférant passagèrement un caractère dansant. Accompagnant ces sons détachés, les paroles sont souvent dénuées de signification, leur rôle consistant en un support rythmique dans lequel prédomine l'importance des consonnes.

L'attaque syllabique de ces sons détachés doit donc être extrêmement soignée, précise, et nous serons aidés en cela, par l'emploi des consonnes dentales *t* et *d*.

Nous reprendrons, pour cette étude, les formules proposées plus haut (lors du travail des sons liés), mais exécutées ici dans un esprit tout différent, d'une voix extrêmement légère et fine, conservant toujours un mouvement très modéré.



Les chansons populaires présentant fréquemment l'alternance sons liés-sons détachés, il va nous être facile, grâce au choix d'une formule unique dont nous avons usé pour ces deux études, de mêler maintenant les deux aspects de cette formule : ainsi nous pourrons faire chanter la première mesure du numéro 1 que suivra immédiatement la première mesure du numéro 4, puis la deuxième mesure du numéro 1 suivie de la deuxième mesure du numéro 4, etc... Le contraste existant n'en sera que plus évident pour les enfants et, si nous exigeons d'eux la mutation instantanée de l'émission vocale qui correspond à chacun de ces deux styles (et ceci en conservant la même « couleur » du timbre) l'exécution des chants que nous leur apprendrons ensuite n'en sera que plus vivante, plus expressive. Ainsi, ils seront accoutumés à cette mobilité, cette perpétuelle adaptation qu'est une interprétation.

3°) *Les nuances :* Eliminant les nuances progressives que sont le crescendo et le decrescendo, qui nous semblent trop subtiles et d'une exécution extrêmement délicate, difficile (que de si jeunes enfants ne sauraient réaliser avec musicalité) nous limiterons notre étude aux nuances simples mezzo-Forte, et piano.

Chacune de ces nuances comporte un écueil : la voix sèche, dure, laide en un mot, dans le mezzo-Forte d'une part (et à plus forte raison dans le « forte » que nous évitons encore d'employer) l'absence d'articulation, le ralentissement du « tempo », et le détimbrage de la voix dans la nuance « piano » d'autre part.

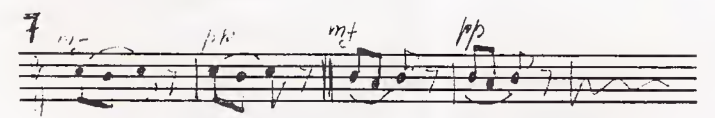
A nous donc de veiller à tout cela lors du travail des exercices, et du chant. Ce dernier, d'abord présenté aux élèves,

(1) *Voir « E.M. » n° 101 et 104, octobre 63 et janvier 64.*

est exécuté ensuite par le professeur d'une façon aussi nuancée et expressive que possible.

Il est ensuite appris aux enfants, phrase par phrase, immédiatement avec les nuances. Le procédé qui consiste à travailler un chant d'abord uniformément, puis une fois cette étude faite, à « plaquer » les nuances, nous paraît artificiel, anti-musical.

Dans ce domaine des nuances, l'une des plus grandes difficultés réside dans le passage du forte, ou plus exactement du mezzo-forte préconisé ici, au « piano-subito ». Ce passage exige une réduction instantanée de l'intensité vocale, donc un contrôle précis de la voix. Pour habituer nos élèves à cette difficulté nous pourrions réutiliser les exercices proposés plus haut, en faisant chanter deux fois chaque mesure, la première fois « mezzo-Forte », la deuxième fois « pianissimo » en écho, veillant à ce que la voix garde un timbre homogène, par exemple : l'exercice n° 1 :



4°) *L'articulation :* A vrai dire, ne peut constituer, pour d'aussi jeunes enfants, une étude spéciale. Nous avons vu, au cours du travail des sons liés et détachés, le rôle important que prenaient les voyelles avec les premiers, et celui des consonnes, avec les seconds.
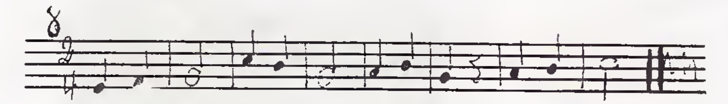
L'articulation a donc été intégrée à ces deux études, que nous reprendrons dans la classe suivante en une application plus large et plus variée.

Pour obtenir une meilleure intelligibilité des paroles, on ne saurait assez veiller à une attaque soignée de chaque syllabe. La prononciation d'une phrase difficile peut faire l'objet d'un travail particulier, d'abord dissocié de la musique. Les paroles seront prononcées : 1°) lentement, sur un rythme régulier, de noires par exemple ; 2°) sur un rythme régulier de croches ; 3°) sur le rythme propre du chant auquel elles appartiennent. Enfin, elles sont chantées.

CULTURE AUDITIVE

Nous limiterons les notions nouvelles, en ce domaine, au bénéfice de l'important travail de métrique que nous aimerions effectuer pour compléter et clore le programme de cette classe.

L'étude de la tierce *si-sol*, en premier lieu, peut être facilement abordée en raison du rôle de dominante du son *sol*, et de l'attraction qu'il exerce sur les sons immédiatement voisins.



La tierce *sol-si*, plus difficile, sera étudiée ensuite, préparée par de nombreuses répétitions du son *si* :



Ces deux acquisitions, dès qu'elles seront « solides », pourront être intégrées dans la composition des solfèges avec des préparations moins insistantes, puis sans aucune préparation.

Pour graver dans la mémoire des enfants, soit un seul son, soit deux sons composant un intervalle d'exécution délicate, nous pouvons recourir au procédé suivant.

Prenons par exemple la tierce *sol-si*, étudiée en dernier lieu :

1°) le professeur joue ces deux sons, demandant aux enfants de les garder soigneusement en mémoire,

2°) le professeur joue sur un instrument un courte phrase mélodique, dans le but de faire oublier les deux sons *sol-si*. Sitôt la phrase terminée, les enfants doivent chanter ces deux sons, et l'opération se répète,

3°) le professeur joue de nouveau quelques courtes phrases, mais dans des tonalités s'éloignant du ton d'ut majeur, pour accroître la difficulté de mémorisation de la tierce travaillée, que les enfants doivent toujours savoir rechanter avec justesse, très exactement.
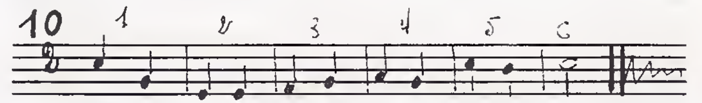
METRIQUE

Utilisons quelque temps encore la mesure à 2 temps, pour pouvoir plus aisément aborder la notion du soupir placé sur le premier temps de la mesure, donc sur le temps fort, et celle du « départ » sur un temps levé.

Nous procéderons de la façon habituelle.

Envisageons par exemple le soupir placé sur le premier temps :

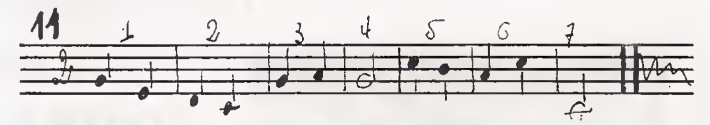
1°) étude d'un solfège court, facile, et exécution par les élèves :



2°) exécution par le professeur du même solfège, mais modifié de la façon suivante : Soupir sur le premier temps de la deuxième mesure, à la place du son *mi*. Le professeur interroge les élèves : « *Quelle mesure a été modifiée ? Que s'est-il passé ?* ». La réponse sera vite obtenue, le premier *mi* de la seconde mesure sera effacé du tableau et remplacé par un soupir. Le solfège, ainsi écrit, est exécuté de nouveau par les enfants.

Même manière de procéder pour le départ sur un temps levé, sur un temps faible.

Solfège étudié :



Ensuite, le professeur remplace, en exécutant lui-même le solfège, le premier son, soit le *sol*, par un soupir, que les enfants devinent bien vite, puis ils rechantent l'exercice ainsi modifié.

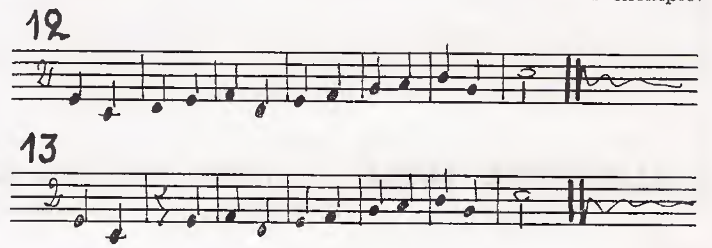
Pour obtenir une attaque nette du solfège, et lui conférer le « tempo » souhaité, il est indispensable de faire battre, avant le départ, une mesure « à vide ». Habituons nos élèves à cette précaution, sans toutefois leur faire compter la peu musicale formule « un-deux » : l'attention que nous pouvons exiger d'eux, en cet instant particulièrement, la bonne position du corps et surtout celle du bras droit, les yeux fixés au tableau, doivent suffire.

Le professeur se contentera, lors de cette mesure à vide, de donner le mouvement, le tempo de l'exercice à chanter par deux légers coups de règle sur le tableau.
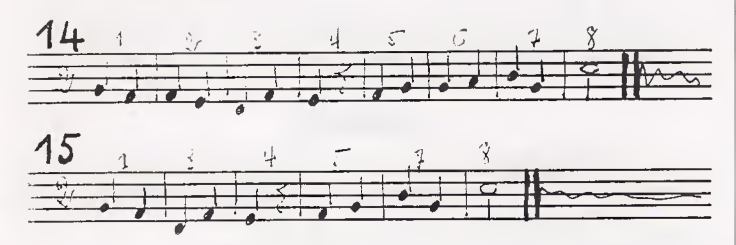
L'expression « une mesure pour rien » si fréquemment employée dans le milieu musical, pour désigner cette mesure préparatoire qui précède l'exécution, nous semble un non-sens qui n'échappera pas longtemps à la logique enfantine...

Enfin, le soupir, et ce sera son dernier rôle ici, peut constituer un facteur important en culture auditive.

Remplaçant, dans un exercice de solfège bien étudié et correctement exécuté, un son qui facilitait, qui préparait un intervalle difficile à chanter, le soupir vient accroître cette difficulté, haussant ainsi le niveau de l'exécution. Par exemple :
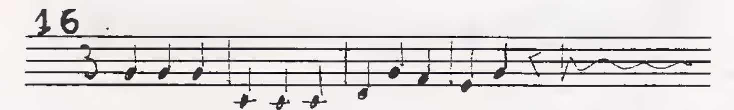


Selon le même procédé et dans un but semblable d'accroître les difficultés d'un solfège déjà connu, nous pouvons effacer du tableau, ou cacher une ou plusieurs mesures de ce solfège :



La mesure à trois temps, que nous avons essayé de faire « sentir » aux enfants, grâce à des chants appropriés (*Education musicale janvier 1964*), va maintenant trouver son application dans le solfège.

Pour bien affirmer dès leur début, le tempo ternaire de ces premiers exercices d'application, utilisons les répétitions d'un même son, qui établiront solidement la nouvelle mesure :



Si nous n'écrivons, en début du solfège, que le chiffre 3 représentant trois temps, et non l'habituelle fraction $\frac{3}{4}$ c'est parce qu'il nous est encore impossible d'expliquer à de si jeunes enfants la signification du chiffre 4, représentant un quart de ronde : ils ignorent la notion de fraction et la ronde leur est encore inconnue.

Enfin, dans la mesure à trois temps, n'utilisons pour l'instant le soupir, que placé de la façon la plus naturelle, sur le troisième temps, dans son rôle de ponctuation de la phrase musicale.

CHANTS

- *Les gorets* (Anthologie Heugel, 1er fascicule).
- *Berceuse anglaise* (Anthologie Heugel, étrangère, 5e fascicule).
- *Louminou* (Anthologie Heugel, 8e fascicule).
- *Les guernouillettes* (Cahier Education permanente n° 4).
- *La servante à Nicolas* (Cahier Education permanente n° 4).
- *La mistenlaire* (Cahier Education permanente n° 4).
- *La trompeuse* (Cahier Education permanente n° 4).
- *Marianne au moulin* (Cahier Education permanente n° 4).
- *Au bois rossignolet* (SEVPEN 1957-58).
- *Arlequin marie sa fille* (Livre à chanter Vilatte).
- *L'apprenti pastoureau* (SEVPEN 1958-59).
- *Dix petits marmitons* (SEVPEN 1962-63 n° 1).
- *L'agneau qu'on m'a donné* (SEVPEN 1959-60 n° 1).
- *Ronde de la rose* (SEVPEN 1959-60 n° 1).
- *Voici le mois de mai* (Anthologie française Heugel, 5e fascicule).
- *Je m'suis levé de bon matin* (Anthologie française Heugel, 5e fascicule).
- *Je m'en fus cueillir la rose* (SEVPEN 1956-57).
- *Quand la feuille était verte* (Anthologie Canteloube « Angoumois »).



C. M. von WEBER : LE FREISCHUTZ

(Ouverture)

par A. MUSSON

Partition de poche.

Heugel et Cie, Paris.

Discographie.

Ouvertures célèbres (RCA, 300 201) ;

Concert n° 1 (TEPPAZ 30516).

Enregistrement intégral : (DEUTSCHE GRAMMOPHON 18639/40 LPM - Direction : E. Jochum, avec I. Seefried, R. Streich, R. Holm, E. Waechter, K. Böhme - Chœurs et orchestre Radio Bavaroise - Livret en 3 langues).

Enregistremnt intégral : (VOIX DE SON MAITRE, ALP 1752 à 54) - Grand Prix National du Disque - Direction : J. Keilberth, avec R. Schock, El. Grümme, G. Frick, K. Kohn, L. Otto - Orchestre philharmonique de Berlin.

Bibliographie.

Weber, par W. Sanders, traduit de l'anglais par R. BOURDARIAT (Ed. J.-B. Janin) ; Les Formes de la Musique, collection « que sais-je ? » par HODEIR (Ed. P.U.F. ».

***

Le Freischutz fut composé entre 1819 et 1821. En cette dernière année, il eut sa première représentation à Berlin.

Le livret de Kind est tiré d'une vieille légende allemande extraite du Livre des Fantômes d'Apel et Lamond.

Max, valet de chasse, et son compagnon Caspar, excellents tireurs tous deux, travaillent sous les ordres du garde forestier Cuno, père d'Agathe, aimée de Max. Cuno ne consent à l'union des deux jeunes gens que si Max est vainqueur au tout prochain concours annuel de tir. Un paysan, Kilian, remporte la victoire. Désespoir de Max.

En un lieu de la forêt, la Gorge aux Loups, demeure un personnage démoniaque : Samiel. Il offre aide à quiconque le demande : contre la remise de sept balles magiques, le demandeur se livre à Samiel ; au bout de trois ans, il doit mourir à moins qu'il ne procure au démon une nouvelle victime.

Caspar a vendu son âme à Samiel, le terme de son contrat est tout proche. Caspar espère bien, pour se libérer, profiter du désespoir de Max. Tl arrive, en effet, à le convaincre à venir à minuit trouver Samiel en son sinistre repaire de la Gorge aux Loups. Au milieu de scènes terrifiantes et lugubres, Max reçoit sept balles enchantées.

Caspar, s'il veut être tout à fait délivré, doit obtenir que la première balle tirée par Max atteigne Agathe.

Max tire ; par un sortilège de Samiel, la balle touche Agathe.

Elle est miraculeusement sauvée, car sur elle veillait un ermite qui obtient du prince propriétaire des terres, le pardon de Max.

OUVERTURE

Tous les thèmes de l'ouverture sont tirés de l'opéra. Avec eux, Weber a écrit une page symphonique admirable de couleur, de mouvement et d'intensité dramatique : action, évolution de situations, des sentiments, des passions, et, d'autre part, le respect d'un cadre formel, celui de la sonate : exposition, développement, réexposition.

Jamais, peut-être, jusque-là, un ouvrage symphonique n'a résumé avec autant de puissance d'expression un opéra entier. Les thèmes qui pourtant, dans l'opéra lui-même, représentent des situations différentes, s'enchaînent en cette ouverture avec un tel naturel qu'on les dirait issus les uns des autres.

On trouvera à la fin de cette étude les thèmes principaux de l'œuvre :

A : Thème emprunté à l'air de Max.

B : Thème extrait du final du 2e acte.

C : Thème extrait d'un air de Gaspart et du final du 1er acte.

D : Thème extrait de l'air de Max, 1er acte.

E : Thème extrait de l'air d'Agathe, 2e acte.

F : Thème extrait du final du 3e acte.

G : Thème extrait du final du 2e acte.

L'orchestre comprend : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, quintette à cordes.

Certains ont en solistes parfois un rôle pictural ou dramatique évident :

— les cors (mes. 10 à 23, 92 à 96), les timbales, contrebasses (mes. 26 à 30, 53 et suiv.),

— les violons, altos et clarinettes (mes. 25 à 35), bassons et 1er violons (mes. 282 à 286).

Cors, clarinette et timbales de par leur timbres évocateurs jouent un rôle important : les cors : la forêt et son mystère ; la clarinette : les sentiments de Max, la pureté d'Agathe, l'amour ; les timbales : le caractère fantastique de Samiel.

A la façon de l'ouverture à la française à laquelle le nom de Lully reste attaché, et qui se composait de trois mouvements : lent-vif-lent, celle-ci débute par un Adagio de 36 mesures.

Un premier dessin (1), mystérieux, inquiétant par sa nuance (pp. à ff) retentit, par deux fois en un profond unisson aux bois et aux cordes. Les cors lui répondent sur de suggestives batteries aux 1ers et 2e violons (2). Au sujet de ce premier accompagnement, on remarquera tout au long de l'œuvre combien, par la façon dont tous sont disposés mélodiquement, rythmiquement, harmoniquement, ils accusent le sens du ou des thèmes qu'ils supportent et il faut admirer avec quelle sûreté de main, quel sens de la couleur le compositeur les a façonnés.

Ici est dépeint le cadre essentiel de l'opéra entier : l'ambiance de la forêt.

A partir de la 25e mesure, Weber évoque Samiel : notes bémolisées, seconde augmentée (mi bémol-fa dièse) nuances mouvantes apparaissent, puis sur de sombres trémolos aux cordes et des tenues dans le grave des clarinettes, timbales et contrebasses en pizz marquent de tragiques pulsations rythmiques cependant que les violoncelles, dans une tessiture élevée, chantent plaintivement avec un dessin que l'on retrouvera dans l'Allegro, aux mesures 255 et suivantes.

Un repos sur *sol*, dominante du ton initial : Ut majeur, et trois temps de silence préparent le Molto vivace en ut mineur, a C barré, véritable premier mouvement de symphonie.

L'*exposition* occupe les mesures 37 à 158 ; un premier plan tonal affirme et insiste sur le ton de do mineur (mes. 37 à 86).

Dès le début, syncopes aux 1ers et 2e violons, larges mouvements ascendants et descendants aux basses brossent un décor agité et ténébreux, six mesures plus loin (42e mesure de la partition) les clarinettes exposent A que, du point de vue de la forme, il faut considérer comme première période du thème principal ; quelques mesures de syncopes aux cordes (mes. 53 à 60) enchaînent à la seconde période du thème principal, constituée avec B ; on remarquera les puissants accords des instruments accompagnants (hautbois, clarinettes, cuivres), les oppositions de sens, ascendants et descendants aux basses, leurs réponses à un temps d'intervalle aux flûtes et violons (mes. 61 à 66). Quelques mesures plus loin, flûtes, 1ers et 2e violons abandonnent B pour un rythme qui se trouve à la fin du second acte de l'opéra. La troisième période du thème initial occupe les mesures 73 à 76 ; elle est formée de G et s'enchaîne sans transition à une quatrième période (mes. 77 et suivantes) dont l'élément, G, autorise un dialogue serré entre aigus et graves, dialogue que Weber va pousser loin au cours du développement.
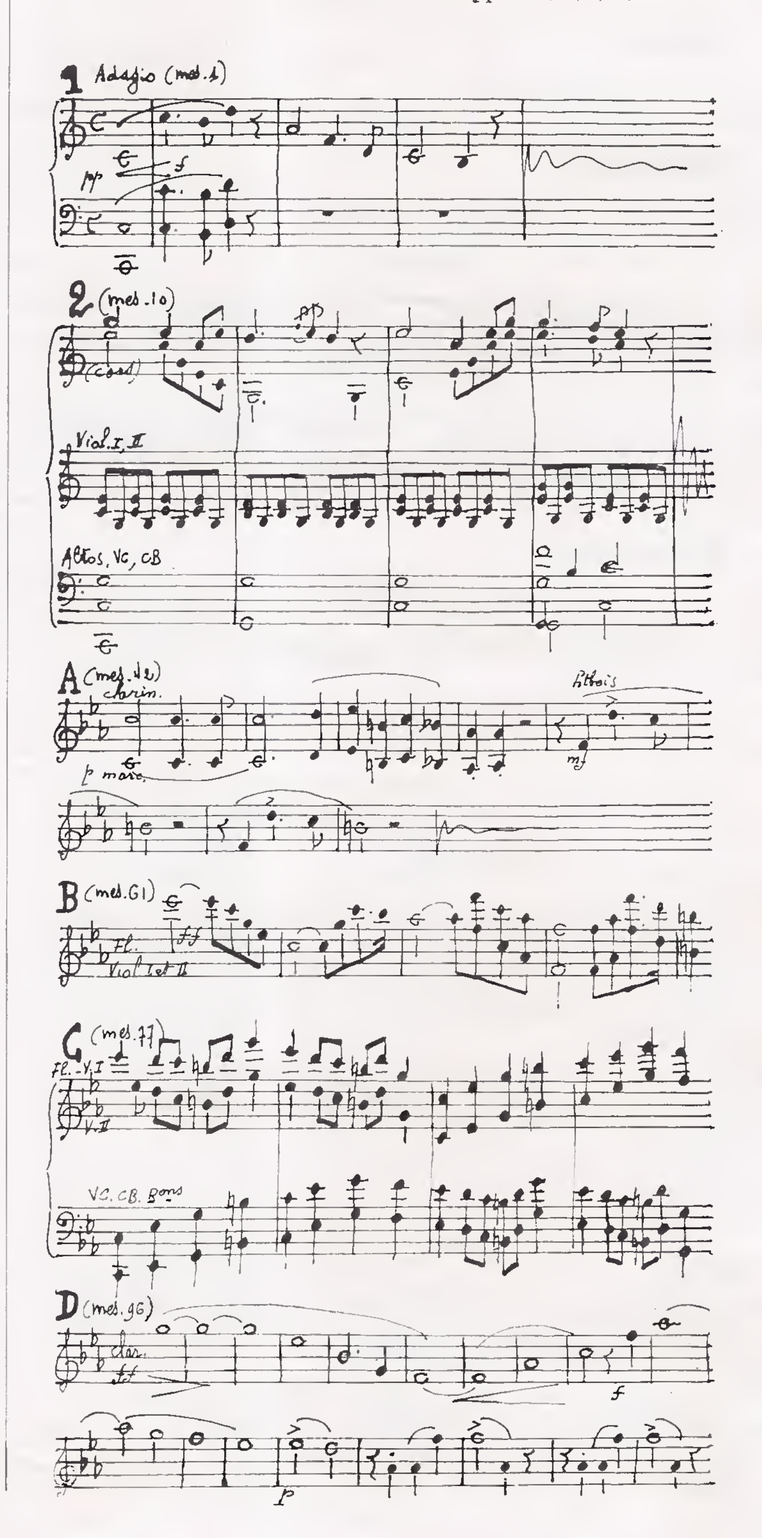
A cette première partie de l'exposition qui résume un des moments importants de l'opéra (désespoir de Max, son hésitation à demander aide à Samiel, scènes lugubres de la Gorge aux loups) va succéder un passage (second thème de la forme) marqué de deux expressions différentes : une délicate poésie empreinte de passion (*con molto passione* est-il indiqué sur la partition) D, puis une joie heureuse (E).
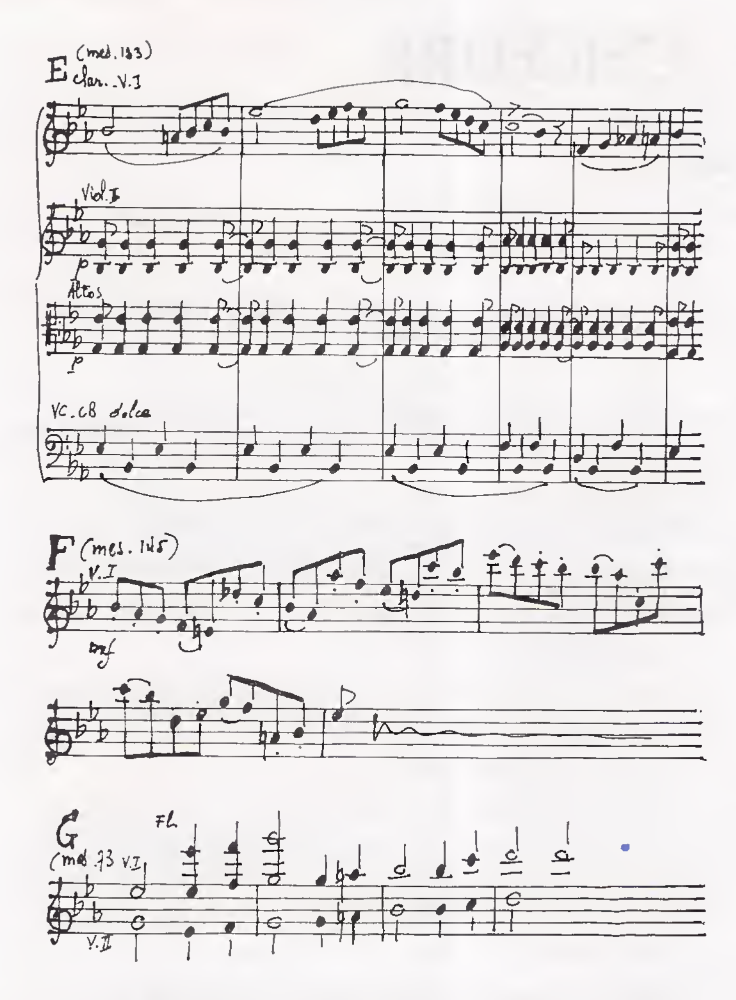
Sur des tremolos, pp, des cordes (mes. 91 et suiv.) s'ouvre cette seconde partie de l'exposition ; brutalement, les cors, ff, éclatent et marquent un point culminant de tout ce qui précède ; l'effet est étrange, saisissante est l'apparition de D exposé par la clarinette ; il y a là un effet orchestral remarquable (mes. 96 et suiv.). Quelques mesures (115 et suiv.) conduisent, par un très musical dialogue des bois, à la seconde période (E) du second thème. D'abord présenté par la clarinette et les premiers violons, ce dessin est repris (mes. 138) par les bois. On ne saurait trop insister sur le rôle des instruments accompagnants : syncopes aux seconds violons et altos, mouvements de quartes et de quintes, en noires, aux violoncelles et contrebasses ; cette forme d'accompagnement apparaît ici pour la première fois depuis le début du morceau ; comme tous les autres le sont à la leur, celui-ci connait sa vraie place, il ne pouvait y en avoir d'autre pour exprimer la fraîcheur, la joie expansive de la mélodie (mes. 123 et suiv.)

Par (F) (mes. 145) l'exposition s'achève, une gamme descendante aux premiers violons, reprise par les bois (mes. 155 à 158) amène le *développement*.

Celui-ci (mes. 159 à 218) exploite, amplifie dans des tonalités diverses la plupart des dessins entendus précédemment, à l'exception de (A), (D) et (F). La progression dramatique se poursuit.

C'est tout d'abord, en un passage plus étendu, en mi bémol majeur cette fois (mes. 159) puis sur *do* (mes. 167) faisant fonction de dominante, un rappel de (B) dans une





couleur plus ardente du fait de la tonalité. Il s'enchaîne comme dans l'exposition (mes. 73 à 76) à (G) que Weber développe, fait circuler, de plus en plus serré, dans plusieurs pupitres en touchant diverses tonalités ; il y a là une progression musicale intense (mes. 181 à 190) qui aboutit, dans la claire tonalité de sol majeur, à (F).

A partir de la mesure 205, une courte transition amène aux premiers violons (mes. 212 à 217) un motif déjà entendu aux violoncelles dans les mes. 33 à 35 de l'Adagio initial.

Depuis le début du morceau, en un net respect des exigences qu'impose un cadre formel, les sentiments, les situations s'affrontent en une tension croissante.

Reexp.

Dans son allure générale, la *réexposition* (mes. 219 à la fin) se conforme à la tradition. Toutefois, comme il s'agit avec un eouverture de résumer l'opéra entier, cette réexposition suit l'évolution du drame lui-même. Au travers de cette musique, on s'achemine, à partir de la mes. 219, vers un dénouement marqué par la réconciliation, l'épanouissement du bonheur et de l'amour, leur victoire sur des puissances occultes.

Ces premières mesures de cette réexposition sont à peu de choses près, semblables au passage équivalent (mes. 42 à 66) de l'exposition.

Dès la mesure 239, le discours se resserre. Après le rappel des deux derniers éléments de l'Adagio initial (mes. 255 et suiv.), un long repos sur sol, dominante, entrecoupé de longs silences, amène la péroraison : explosion d'une joie triomphante. Ces éléments thématiques sont, bien sûr, (E) et un motif (mes. 312) extrait du final du 3e acte.

ETUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education Musicale
au Lycée de Jeunes Filles de Digne

Chœurs à Voix Mixtes

Chorales de C.E.G., Collèges, Lycées, Ecoles Normales, Adultes

De la même série de chants portugais que « Les Yeux de la Marianita » (voir n° 102, novembre 1963) le « Vira du Minho » s'oppose catégoriquement à ce premier chœur par son caractère, son mouvement, son rythme ternaire et aussi sa franchise tonale. Chœur essentiellement harmonique, chaque partie ne présente pas de difficulté particulière. Certaines dissonances, certains artifices harmoniques surprendront peut-être, sans toutefois poser de réels problèmes.

Chœur à l'Etude

LE VIRA DU MINHO (chanson portugaise)

harmonisée à 4 voix mixtes par Jacques Chailley
(Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e)

Ce chœur n'est autre que l'harmonisation d'un air de danse folklorique portugaise, assez rapide, allègre, bien rythmée, d'un mouvement imperturbable dans laquelle les accents seront précis sans lourdeur, mais aussi sans brutalité.

Généralités.

Les quatre parties doivent être très équilibrées, la voix de soprano dominant à peine l'ensemble du chœur. Les syllabes muettes seront estompées afin de ne pas rompre la régularité rythmique.

Pendant le couplet, le rythme : croche-pointée - double croche - croche, qui se reproduit toutes les quatre mesures est assez particulier et souvent difficile à obtenir rigoureusement exact, la croche du dernier battement ayant tendance à être écourtée.

On aura intérêt à faire travailler cette combinaison en supprimant la double croche (solfège) et même la syllabe qui lui correspond (lors de l'adaptation des paroles) ; les choristes devront alors chanter une noire suivie d'une croche.

Présentation.

Les paroles étant extrêmement simples, il est préférable d'insister sur le côté pittoresque de « cette danse rapide, qu'on danse en groupe, les bras levés au-dessus de la tête, en faisant claquer les doigts » (1).

Le Minho, dont le « Vira » est originaire, est limitrophe de l'Espagne au Nord et baigné par l'Océan Atlantique à l'Ouest ; en cette région, « aux grandes foires et aux pèlerinages, les jolies filles minhotas portent des jupons rouges, des tabliers brodés, des châles fleuris, un costume faits de mille morceaux de différentes couleurs. ...Dès qu'elle a de l'argent, la Minhota s'achète un bijou, toujours en or. Elle ne craint pas de porter deux, trois anneaux d'oreille enfilés l'un dans l'autre, et, il y a toujours place sur sa large poitrine pour un collier de plus... c'est sa dot, l'indication de son rang social » (1).

Division et Travail par Phrase.

a) *Fillettes, dansez le vira, aï !*

Travail habituel des chœurs à voix mixtes.

En ce qui concerne le rythme (mes. 1 - 2e temps), voir « généralités » *Aï* (mes. 2 - 2e temps), respecter la virgule après « *vira* ». Accent franc, sans lourdeur et sans brutalité.

b) *Le vira est danse bonne.*

Sop. et Alti : Jusqu'au 2e temps, mes. 4.

Ténors : Jusqu'à la fin du 1er temps, mes. 5.

Basses : Jusqu'au 2e temps, mes. 5.

Dans ces quatre voix, accentuer la première syllabe de « *bonne* » et articuler avec précision, mais « pp » la syllabe muette « ne ».

Voix d'hommes : Travail approfondi, parties séparées en battant la mesure (solfège - puis avec les paroles).

Veiller lors de l'attaque aux dissonances (mes. 2 et 3) « *la-si bémol, si bémol-la* » entre ténors et soprani ; éviter ces deux parties seules à découvert.

Insister sur le travail simultané voix de femmes d'une part, voix d'hommes d'autre part.

c) Enchaînement a - b.

Sans difficulté, seules les voix de soprani doivent attaquer un nouveau son lors de l'enchaînement (si bémol, mes. 2).

d) *Fillettes dansez le vira, aï !*

Le vira est dans bonne (mes. 5 à 8).

Voix de femmes : id. à « a » « b ».

Ténors : Reprendre au 2e temps (mes. 4) pour obtenir un rythme correct à l'enchaînement. Faire remarquer la répétition du « *la* » sur la 2e syllabe de bonne (mes. 8), la même syllabe étant chantée sur un « *sol* » (mes. 4). Battre la mesure pendant le travail (solfège ou paroles).

Basses. A partir du 2e temps, mes. 4. Mes. 8 « *bonne* » première syllabe une noire pointée contre une noire à la mesure 4.

Voix d'hommes : Reprendre l'enchainement depuis « b ».

Mise en place des quatre voix simultanées : Ténors et Basses reprendront à « b » 6e croche mes. 2. Alti et Soprani n'attaqueront qu'à la 6e croche, mes. 4.

e) Enchaînement a - b - d.

f) *Avez-vous dansé le vira.*

Ténors : Ces mesures étant dans une tessiture très élevée, préparer ce passage par quelques exercices vocaux transposés (voir 1 du tableau). D'autre part, une bonne respiration (mes. 8) avant l'attaque de la phrase facilitera l'émission. Rechercher une diction nette et précise.

Soprani et Basses : Séparément puis ensemble, faire reprendre à la 6e croche, mes. 6.

Alti et Basses : Attaque 2e temps, mes. 8.

Séparément puis ensemble reprendre à la 6e croche, mes. 6.

Voix de femmes, puis Voix d'hommes.

Quatre voix simultanées (à partir de la mesure 8, 2e temps).

g) *Filles et garçons de Lisbonne.*

Les ténors étudieront jusqu'à la 2e croche, mes. 13. Faire remarquer la dissymétrie rythmique entre les quatre voix, mes. 12. Diminuer la syllabe muette sur *Lisbonne*. Travailler en battant la mesure.

h) Enchaînement « f » et « g ».

Enchaînement « d » « f » « g ».

i) *Avez-vous dansé le vira.*

Filles et garçons de Lisbonne (mes. 13 à 16).

Etant données la similitude de la ligne mélodique des soprani et l'identité des paroles entre les mesures 13, 14, 15, 16 et 9, 10, 11, 12, il ne sera pas aisé de mettre en place sans erreur les alti ténors et basses. Aussi recommandons-nous un patient travail par le solfège en enchaînant ces 4 mesures.

Ténors : Saut d'octave (mes. 13) : A travailler de la mes. 11 à la mes. 14.

Parties simultanées : Soprani et Alti.

Soprani et Ténors : (Les ténors à partir de : *garçons de Lisbonne*, mes. 11).

Soprani et Basses.

Alti et Ténors : (Les ténors à partir de : *garçons de Lisbonne*, mes. 11). Veiller à la justesse de la seconde « *ré mi* », mes. 13.

Alti et Basses : Justesse de la 7e « *fa mi* », mes. 15.

Ténors et basses : Reprendre mes. 11. 3e croche pour les ténors. Justesse de la seconde « *ré mi* », mes. 13.

Les quatre parties simultanées.

j) Enchaînement « f » « g » « i ».

k) Refrain.

Au vira qui vire, qui vire, virons.
Au vira qui vire, tous nous danserons.

Mes 16. Faire remarquer l'attaque des soprani sur la 3e croche, tandis que les autres voix attaquent sur le 2e temps.

Marquer les temps par un accent de diction très net.

Alti : « *do dièse* » près du « *ré* » (mes. 17 et 19).

Ténors : Souligner la différence entre les mes. 17 et 19.

Basses : Veiller à l'identité rigoureuse des « *ré* » répétés. Ne jamais faire chanter à découvert alti et basses pour éviter la 7e majeure « *ré do dièse* » à vide (mes. 17 et 19).

l) *Au vira qui vire, qui vire, virons.*
Au vira qui vire, tous nous danserons (mes. 20 à 24).

Travail approfondi par le solfège, l'harmonisation étant nettement différente de celle des mesures 16 à 20.

Alti : Mes. 23 (ne pas alourdir les 3 croches du 2e temps).

Ténors : Jusqu'au 2e temps compris, mes. 24. Justesse rigoureuse (mes. 21, 22). Difficulté due à la succession des demi-tons et tons. Solfège.

Basses : Pas de difficulté particulière.

Ténors et Basses simultanés : Mes. 20. Bien établir la justesse de la seconde « *do ré* »

Soprani et Alti : Mes. 20. Remarquer aux alti l'attaque sur le 2e temps.

Mes. 21 « *mi* » rigoureusement immobile aux alti malgré le « *fa* » des soprani à distance de seconde mineure.

m) Enchaînement « k » « l ».
Enchaînement « f » « g » « i » « k » « l ».
Enchaînement depuis le début.

m bis) Final du 3e couplet.

Travail habituel. Solfège puis paroles en reprenant deux mesures avant (*au vira*). Seuls les ténors peuvent rencontrer quelque surprise ayant été habitués à chanter un « *ré* » et non un « *fa* ».

Direction - Nuances - Interprétation.

Gestes d'une grande précision et assez « courts ». Etant donné le mouvement assez rapide, ne jamais décomposer. Si le couplet se chante à 84 à la noire pointée, le refrain sera exécuté à 92, 96 à la noire pointée. Ces changements de mouvement seront amenés sans transition (ne pas accélérer ni ralentir entre couplet et refrain et vice versa).

Une nuance presque uniforme s'impose : Mezzo forte. Le refrain sera presque « non legato » et « piano » tandis que le couplet est légèrement plus lié. A la fin du refrain, un « crescendo » amène la nuance « forte » sur *au vira* et la nuance « ff » à la fin du chœur.

Les respirations se situent toutes les 2 mesures (mes. paires) après le 2e temps (couplet) avant la 3e croche (refrain).

Toutes ces indications sont valables au cours des trois couplets, les paroles n'imposant aucun changement de caractère.

NOTIONS THEORIQUES TIREES DU CHŒUR

Gamme de ré mineur à trois demi-tons. (Voir 2 du tableau). Mes. à 6/8. Comparaison avec 2/4 et avec 3/4 (voir 3 du tableau).
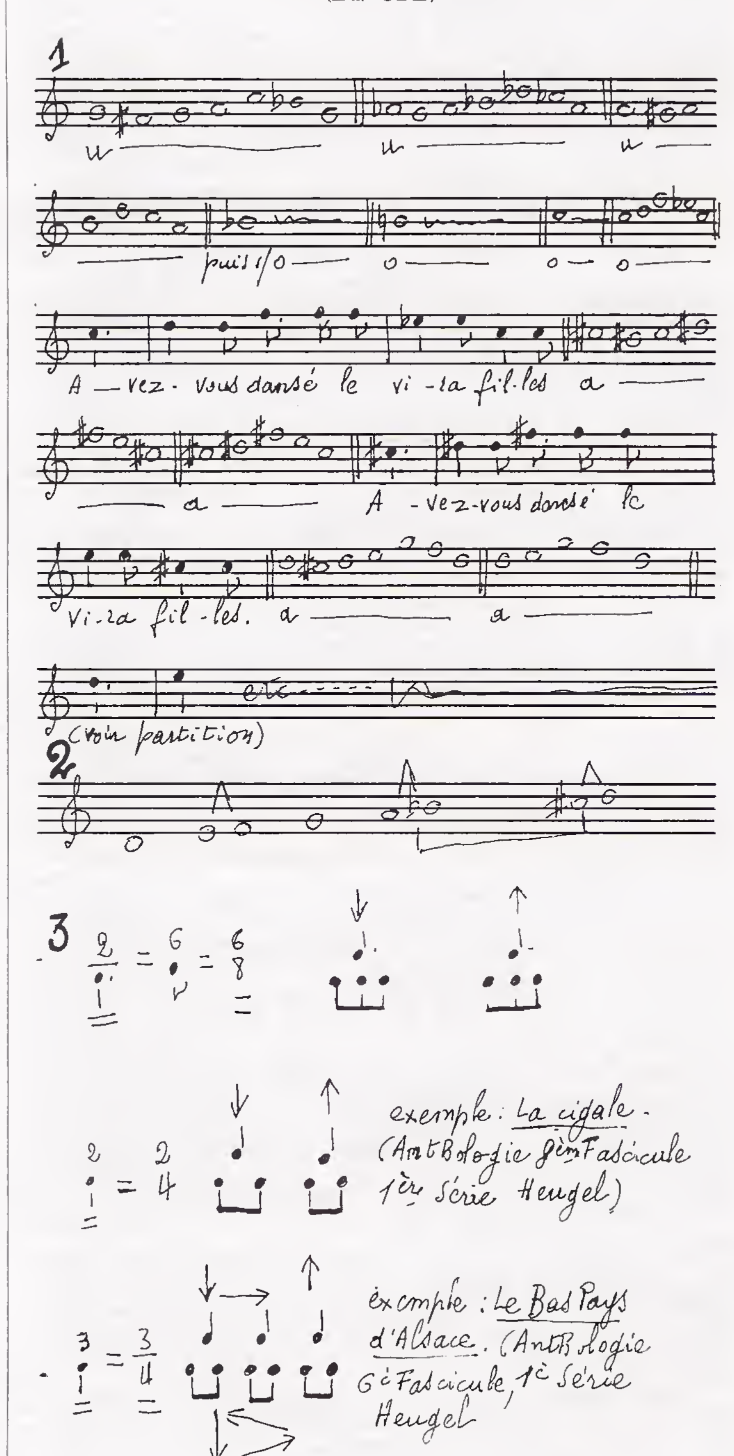
Chœurs à voix égales

2 Voix : (Accompagnement facultatif). Difficile d'exécution. *Le peureux :* Harmonisé par Guy Delamorinière (Ed. Durand).

3 Voix : *Les fourriers d'Esté sont venus.* Guy Ropartz (Ed. Durand) (assez difficile).

4 Voix : (Accompagnement facultatif). moyenne difficulté *Au bois du rossignolet*, harmonisation Noël Gallon (Ed. Salabert).

Extrait de « LE PORTUGAL », par Doré OGRIZEK (Ed. ODE)



NOTRE DISCOTHÈQUE

par Dominique MACHUEL
Professeur au Lycée Montaigne,
Critique musical au Guide du Concert

Commençons par un disque qui nous invite à la Découverte de la *Musique vocale russe du XIe au XIXe siècle ;* présenté par la marque CYGNUS, il contient 18 morceaux, pour soliste ou pour chœur, avec un accompagnement réalisé sur des instruments à cordes pincées aux sonorités délicates. C'est un disque remarquable par le choix d'œuvres qui permettent de faire connaissance avec des chants issus de toutes les époques et de tous les genres ; il y a même trois chants musulmans des XVIIe et XVIIIe siècles. Beaucoup de ces œuvres ont inspiré les grands maîtres du XIXe, en particulier Glinka et Moussorgsky. L'interprétation aussi bien vocale qu'instrumentale est parfaite. Un seul regret : la présentation, très intéressante, nous semble trop sommaire ; elle nous laisse sur notre faim ; on aimerait en savoir plus encore (1).

Ne quittons pas le chant choral sans signaler un nouveau disque édité par PATHÉ pour le 15e anniversaire de la Maîtrise de la R.T.F., et consacré à des *Chansons polyphoniques de la Renaissance* (JOSQUIN DES PRES, JANNEQUIN et sa *Bataille de Marignan*, PASSEREAU, ROLAND DE LASSUS, PALESTRINA) et divers chœurs allant de MOZART à STRAVINSKY en passant par BEETHOVEN et SCHUBERT. Toutes les qualités des divers ensembles de la Maîtrise (Maîtrise d'enfants, Maîtrise de Jeunes Filles et Ensemble vocal masculin) se retrouvent dans ces interprétations qui se caractérisent surtout par une grande fraîcheur des voix, beaucoup de simplicité et une atmosphère très vivante (2).

En tête des disques de musique religieuse, nous placerons ce nouvel enregistrement du *Te Deum* et du *Magnificat* de MARC-ANTOINE CHARPENTIER par la Chorale des J.M.F. et l'Orchestre Jean-François Paillard, sous la direction de Louis Martini. Toute la noblesse, le caractère solennel de cette musique se dégagent de cette interprétation splendide en ce qui concerne la gravure. ERATO (3).

La Chorale Heinrich Schütz que dirige Fritz Werner est, à l'heure actuelle, l'un des groupements les plus autorisés pour l'interprétation des *cantates* et *oratorios* de BACH et de HAENDEL. Nous recommandons ce disque qui rassemble 9 Chœurs célèbres, extraits importants de grands oratorios ou cantates de Bach et Haendel, ainsi que deux Chœurs de MOZART ; il permet de posséder des morceaux typiques, servant d'exemple sans acheter l'œuvre intégralement. Signalons en passant que la présence de l'*Alleluia du Messie* qui fait partie du programme de l'Examen Probatoire le rend particulièrement intéressant pour les candidats inscrits à cette épreuve. ERATO (4).

La *Messe en ut majeur* K.115, pour quatre voix mixtes et orgue est la seule des Messes de Mozart sans orchestre ; la date de sa composition est incertaine ; selon Einstein et B. Paumgartner, elle daterait du retour du musicien à Salzbourg après un voyage en Italie (1773), mais selon Wyzewa et Saint-Foix, idée reprise par J. et B. Massin, elle daterait du séjour à Bologne de 1770 (septembre, octobre), ce qui parait plus vraisemblable, compte tenu de son style. Elle est inachevée et ne comporte que le *Kyrie, Gloria, Credo* et quelques mesures du *Sanctus* ; elle fut complétée en 1950 par B. Paumgartner et c'est dans cet état qu'elle est présentée ici. Le disque contient aussi 6 *Motets* à Cappella ; quatre sont de ce même séjour à Bologne, deux ne sont pas de Mozart, mais de Gasparini et d'Eberlin. Disque intéressant qui nous fait connaître un Mozart souvent inconnu, parfaitement présenté par HARMONIA MUNDI (5).

Au chapitre de la musique pour instrument soliste, nous commencerons par un disque de clavecin. Il contient la *Fantaisie chromatique et fugue*, et le *Concerto Italien* de J.-S. Bach. L'interprétation de Robert Veyron-Lacroix est excellente ; l'instrument est sonore et la registration soignée. ERATO (6).

Vient ensuite le piano, avec un enregistrement historique des *Sonates* n° 28 et 30 de BEETHOVEN par Artur Schnabel ; ce disque reste une interprétation de référence que tous les beethovéniens avertis voudront posséder ; la qualité sonore est remarquable, surtout si l'on tient compte de la date de l'enregistrement, 1934. VOIX DE SON MAITRE (7).

Sans quitter les Sonates de BEETHOVEN, voici maintenant l'interprétation proposée par Sviatoslav Richter pour les deux *Sonates* de l'op. 14 (n° 9 et n° 10). La netteté du jeu de Richter peut, pour certains, passer pour de la froideur, mais si l'on admet que ces deux œuvres sont elles-mêmes d'un sentiment très réservé, c'est parfait. Gravure remarquable. CHANT DU MONDE (8).

De Beethoven, passons à CHOPIN dont quelques pages célèbres sont groupées sur ce disque, CHANT DU MONDE également ; le choix est bien fait pour plaire aux amateurs de ce musicien romantique par excellence qui trouveront peut-être l'interprétation de Barbara Hesse-Bukowska trop sobre. Mon exemplaire « pleurait » légèrement ; il faut peut-être faire attention en choisissant ce disque (9).

ISAAC ALBENIZ est, avec Granados, Falla et Turina, l'un des grand maitres qui contribuèrent au redressement de la musique espagnole à la fin du XIXe siècle. Son chef-d'œuvre pianistique, « *Iberia* » fut écrit entre 1906 et 1908, donc tout à fait à la fin de sa vie. Alicia de Larrocha a gravé chez ERATO l'intégrale de ces douze Pièces magnifiques. Ce disque représentant le 2e volume contient les cahiers 2 et 3, et par conséquent les plus belles de ces pages : *Almeria, Triana, El Polo*, par exemple. L'interprétation est vigoureuse et constrastée ; elle rend bien la rudesse du caractère espagnol ; en se montrant très difficile on pourrait seulement souhaiter plus de variété dans le toucher, mais d'une manière générale le caractère de l'œuvre est très bien rendu, et la gravure parfaite (10).

Viennent ensuite deux disques de harpe. Lily Laskine qui nous a déjà offert un magnifique récital, propose ici un ensemble de « *Pièces légères* » de SEVERAC, TOURNIER, IBERT, GRANDJANY..., etc... C'est naturellement parfait à tous les points de vue. ERATO (11). Marie-Claire Jamet, jeune harpiste de grand talent, venant après la parution des récitals de vedettes comme Lily Laskine ou N. Zabaletta a choisi un programme fort original et son interprétation est digne d'être confrontée avec celle de tels rivaux. On y décèle une grande musicalité, un art parfait de l'accentuation et du renouvellement des sonorités. A signaler la présence d'une *Sonate* de PAUL HINDEMITH, écrite en 1939, belle œuvre de musique pure qui tient compte de façon parfaite de tous les effets possibles sur l'instrument. Gravure très belle de sonorité, présentation soignée. HARMONIA MUNDI (12).

Les trois *Chorals d'orgue* de CESAR FRANCK constituent le testament musical du merveilleux organiste de Sainte Clotilde leur manuscrit était sur le lit du maître, à portée de sa main au moment de sa mort. Ils représentent l'aboutissement de toutes les recherches de César Franck en matière d'écriture musicale, et affirment la grandeur de sa foi religieuse. Précédé de la Pièce héroïque, ils sont interprétés par Marcel Dupré sur l'orgue de l'Eglise Saint Thomas de New-York. Il semble difficile de souhaiter une interprétation meilleure et une gravure plus « vraie ». MERCURY (13).

Pour la musique de chambre, nous resterons dans les XVIIe et XVIIIe siècles. Le premier disque nous fait découvrir *JEAN-FERRY REBEL*, contemporain de Couperin, qui vécut de 1666 à 1747, fut élève de Lully et se rendit célèbre par de nombreuses *Sonates* comme celles enregistrées ici, œuvres orchestrales ou opéras. Les six Sonates que l'on peut écouter sur ce disque révèlent un musicien très original et personnel qui utilise les matériaux traditionnels de l'écriture musicale avec beaucoup de liberté ; deux œuvres appartiennent au recueil de 12 Sonates pour 2 et 3 parties avec basse chiffrée, les autres aux Sonates pour violon seul mêlées de plusieurs récits pour la viole. Les interprètes excellent à rendre ces pages extrêmement vivantes. DISCOPHILES FRANÇAIS (14).

Une seconde gravure des *Pièces en Concert* de RAMEAU parue à peine deux mois après la première, nous incite à

établir une comparaison. Cette édition signée VALOIS, et interprétée par Huguette Dreyfus, clavecin, Christian Lardé, flûte et Jean Lamy, viole de gambe, est profondément musicale ; les trois artistes savent dégager de ces pages un sentiment riche en expression, qu'ils expriment avec beaucoup de conviction dans un style très communicatif ; comparativement, la première version (J.-P. Rampal, R. Veyron-Lacroix et J. Neilz) est plus statique, mais se distingue par une grande limpidité. Pour la version présente, la présentation de ces diverses pièces par Harry Halbreich est excellente. VALOIS (15).

Comme le dit pertinemment Philippe Andriot dans la notice de ce disque des DISCOPHILES FRANÇAIS, tout n'a pas encore été dit sur JOSEPH HAYDN ; il en suffit pour preuve cet ensemble de *six Quatuors avec flûte* dont c'est sans doute la première publication discographique. Composés probablement dans les premières années du séjour de Haydn à la Cour du Prince Esterhazy ils tiennent tout autant du divertissement ou de la cassation que du quatuor ; leur audition est fort agréable, surtout dans cette interprétation spécialement dynamique qui groupe J.-P. Rampal, G. Jarry, S. Collot et M. Tournus (16).

Abordons maintenant le chapitre, toujours abondant des Concertos. Pour le 10e anniversaire de sa fondation, l'Orchestre de Chambre Jean-François Paillard nous offre trois *Concertos pour violon et orchestre à cordes* de JEAN-MARIE LECLAIR. Ce disque qui vient également fêter le deuxième centenaire de la mort du compositeur, survenue comme celle de Rameau au cours de l'année 1764, nous permet d'écouter une exécution expressive et soignée des œuvres d'un musicien personnel méritant de siéger aux côtés de Couperin et Rameau parmi les gloires musicales françaises de l'époque. Huguette Fernandez est, ici, une soliste assuré et excellente musicienne. Cette gravure vient remplacer d'anciens enregistrements des mêmes œuvres. ERATO (17).

Contemporain de Mozart et de Haydn, KARL DITTERS VON DITTERSDORF est également un de ces musiciens peu connus dont le disque permet de divulguer les œuvres. *Deux concertos*, l'un pour *clavecin*, l'autre pour *flûte* et une curieuse *Symphonie concertante pour contrebasse et alto* emplissent ce disque ; c'est une musique simple, sans recherche d'écriture compliquée, mais qui atteint au but visé : plaire. L'interprétation de Kurt Redel est impeccable, souple et expressive. ERATO (18).

Nous avons déjà eu l'occasion de recommander les enregistrements du pianiste Geza Anda. Qu'il nous suffice d'indiquer que ces *deux concertos* (n° 16 et n° 23) de MOZART qu'il dirige tout en jouant la partie du soliste, ne font que rehausser sa réputation. C'est à la fois ferme et musical. DEUTSCHE G. (19).

Voici une nouvelle gravure historique : celle d'Alfred Cortot et de Charles Münch dans le 4e *Concerto* de SAINT-SAENS et surtout dans celui pour la *main gauche* de RAVEL ; dans cette dernière œuvre, Cortot se montre un interprète idéal, et il faut louer PATHE MARCONI de nous offrir la réédition d'une telle référence ; la date de l'enregistrement, 1935 pour Saint-Saëns et 1939 pour Ravel, se sent un peu dans la sonorité légèrement étouffée de l'orchestre, mais la qualité du repiquage permet d'apprécier les détails merveilleux de cette grande interprétation. Un disque à posséder. VOIX DE SON MAITRE (20).

Le *troisième Concerto* de PROKOFIEV fut écrit entre 1917 et 1921, et reconnu comme un chef-d'œuvre dès la première audition donnée à Chicago en 1921 ; certains de ses thèmes en ayant été conçus avant 1917, on peut considérer que cette œuvre date de l'époque où Prokofiev quittant la Russie s'installe en Europe. A la fin de ce séjour européen, 1932, se place le cinquième et dernier des Concertos pour piano qui est associé au précédent sur ce disque ; sa création eut lieu à Berlin le 31 octobre 1932 sous la direction de Furtwängler ; il est encore très peu connu car il ne retient pas l'attention des virtuoses en raison de son caractère très orchestral. Profitons donc de cet enregistrement remarquable de Samson François pour connaître ce chef-d'œuvre. COLUMBIA (21).

Aux amateurs de guitare, nous signalerons les deux *Concertos* de FREDERICO MORENO TORROBA, le premier, *Concerto de Castille*, de conception classique, le second, *Concerto en Flamenco* qui associe de façon curieuse l'art

flamenco fait avant tout d'improvisation et l'art musical traditionnel. Le résultat est une très belle réussite. ERATO (22).

HAENDEL ouvrira la rubrique symphonique ; sur le même disque se trouvent couplés la *Suite « Feux d'artifice »*, une autre faite avec des extraits de *Water Music* et de *Concerti grossi*, ainsi que l'*Alleluia du Messie*, le tout joué par un ensemble d'instruments à vent et de fanfares sous la direction d'Armand Birbaum avec Pierre Cochereau aux grandes orgues. Un ensemble d'œuvres « arrangées » jouées avec éclat. PHILIPS (23).

L'Orchestre de chambre italien « I Musici » jouit d'une réputation parfaitement méritée ; ce disque PHILIPS (Magie du son) vient la confirmer ; il rassemble le célèbre *adagio* d'ALBINONI, l'*Adagio et fugue* de MOZART, l'*Adagio pour cordes* de BARBER et deux *Concertos* de VIVALDI. C'est parfait (24).

Passons directement à TCHAIKOVSKY dont Constantin Silvestri, sous étiquette VOIX DE SON MAITRE, nous propose une très belle interprétation de la *Symphonie dramatique* inspirée par le Manfred de Byron ; c'est une œuvre peu connue qui mérite plus de succès (25). Sa *Symphonie n° 5 en mi mineur* op. 64, jouit d'une beaucoup plus grande audience ; la voici interprétée par le Philharmonia Orchestra sous la direction d'Otto Klemperer ; une interprétation de classe. COLUMBIA (26).

De WAGNER, voici un ensemble de « morceaux symphoniques » importants : les *ouvertures des Maîtres Chanteurs* et de *Tannhauser*, le *prélude de Lohengrin* et l'*Enchantement du Vendredi Saint de Parsifal* sont trop connus pour qu'on puisse les présenter à nouveau. Mais il faut insister sur la qualité de l'enregistrement qui donne à chaque plan sa place dans l'équilibre général et reproduit les sonorités avec une fidélité remarquable. MERCURY - MAGIE DU SON (27).

On n'entend plus jamais la musique de scène écrite par GRIEG pour *Peer Gynt* ; et pourtant « le *Matin* » est d'une inspiration merveilleuse, « la *Mort d'Aase* » profonde et poignante et « la *Chanson de Solveig* » nostalgique ; l'ensemble forme un authentique chef-d'œuvre. Ce petit 25 cm MINIVOX viendra satisfaire ceux qui, nombreux nous l'espérons, sont restés attachés à cette musique. Il est interprété par l'Orchestre de Bamberg dirigé par Jonel Perléa (28).

Ottorino Respighi a consacré une partie de sa carrière à rechercher des œuvres et des auteurs totalement oubliés VITALI, TARTINI), mais il s'est plu à transcrire certaines de celles qu'il retrouvait et souvent à les orchestrer d'une manière parfaitement moderne. C'est ainsi que sont nées les *trois Suites de danses* et *airs anciens pour luth* qui sont enregistrées ici. Cet ensemble est pour le moins curieux ; la pochette contient d'intéressants renseignements sur toutes les œuvres exécutées. Le Philharmonia Hungarica est dirigé par Antal Dorati. MERCURY (29).

Abordons maintenant le chant avec un disque de *mélodies* de GLINKA chantées par Boris Christoff. Certaines pièces sont capitales comme la *Ronde de Nuit* qui, bien que fort antérieure, n'est pas sans évoquer les deux Grenadiers, d'autres moins célèbres ; mais toutes nous aident à connaître un compositeur fort important qui sut puiser dans le romantisme allemand son inspiration et ouvrir ainsi la voie aux artistes du Groupe des cinq. Interprétation remarquable. VOIX DE SON MAITRE (30).

La nouvelle série ANGEL, publiée par la firme PATHÉ MARCONI vient de s'enrichir du *Samson et Dalila* de SAINT-SAENS. L'ouvrage lyrique le plus connu de l'auteur de la Danse macabre bénéficie d'une distribution de premier ordre : Rita Gorr chante Dalila, Jon Vickers, Samson et Ernest Blanc le Grand Prêtre ; l'Orchestre de l'Opéra de Paris est dirigé par Georges Prêtre. Disposant de peu de place, nous nous contenterons d'insister sur la beauté générale de cet enregistrement et de féliciter la marque pour le soin apporté à la présentation : luxueuse plaquette, avec des articles documentés sur l'auteur et l'œuvre, un reportage sur l'enregistrement lui-même et la totalité du livret (31).

Et nous conclurons avec un charmant 45 tours intitulé : « *Concerts pour pipeaux* », par le Quatuor Sirinx. D'un côté des danses populaires irlandaises ou bretonnes, de l'autre de la musique écrite spécialement pour ces instruments par CLAUDE ARRIEU, JACQUES IBERT et ARTHUR BENJAMIN. Voilà un disque à recommander à tous ceux qui pratiquent cet instrument avec leurs élèves ; c'est un excellent exemple de ce que l'on peut obtenir. ERATO (32).

(1) Découverte de la Musique vocale russe du XIe au XIXe siècle. 30/33 Cycnus 30 CM 020.
(2) XVe Anniversaire de la Maîtrise de la R.T.F. 30/33 Plaisir Musical Pathé DTX 30308.
(3) M.-A. CHARPENTIER : Te Deum. Magnificat. 30/33 Erato LDE 3264.
(4) Neuf Chœurs célèbres : Haendel : Le Messie. Alleluia ; Judas Macchabée, Marche et chant d'allégresse ; Samson, marche funèbre et cantique solennel des israélites. Mozart : Ave Verum, K.618 ; Laudate Dominum, K.339. Bach : Cantate BWV 79, duo ; Cantate BWV 182, 1er Chœur ; Cantate BWV 21, Chœur final. 30/33 Erato LDE 3279.
(5) MOZART : Messe en ut majeur K.115 ; Justum deduxit Dominus K.326 ; Miserere K.85 ; Quaerite primum regnum Dei K.86 ; De profondus K. 83 ; Adoramus te K.327 ; Cibavit eos K.44. 30/33 Harmonia Mundi HMO 30.538.
(6) J.-S. BACH : Concerto italien BWV 971 ; Fantaisie chromatique BWV 903. 25/33 Erato Fiori musicali EFM 42.097.
(7) BEETHOVEN : Sonate n° 28 op. 101 ; Sonate n° 29 op. 109. 30/33 Voix de son Maître, Gravures illustres COLH 62.
(8) BEETHOVEN : Sonate n° 9 op. 14 ; Sonate n° 10 op. 14. 30/33 Chant du Monde LDX A 8322.
(9) F. CHOPIN : Etude n° 3, Tristesse ; Fantaisie-Impromptu ; Mazurka n° 23 ; Polonaise n° 3, Militaire, Polonaise n° 6, Héroïque ; Grande Valse brillante ; Valse n° 6, du petit chien ; Valse n° 7 ; Valse n° 9, de l'adieu. 30/33 Chant du Monde LDX SP 1502.
(10) ALBENIZ : Iberia, cahiers n° 2 et n° 3. 30/33 Erato LDE 3268.
(11) Pièces légères pour harpe : A. Hasselmans, la Source. Follets ; E. Schutt, Etude mignone ; S. Heller, Etude ; D. de Séverac, Valse romantique ; M. Tournier, Etude de concert (au matin) ; E. Pozzoli, Etude, Deep River ; J Ibert, Scherzetto ; M. Grandjany, Automne. 25/33 Erato Fiori musicali EFM 42089.
(12) Prestige de la harpe : F.-J. Naderman, 3e Sonate ; M. Albeniz, Sonate en ré ; G. Fauré, Une châtelaine en sa tour ; S. Prokofiev, Prélude op. 12 ; P. Hindemith, Sonate. 30/33 Harmonia Mundi HM 30.542.
(13) C. FRANCK : Pièce héroïque. Trois Chorals. 30/33 Mercury Magie du Son 121.001 MSL.
(14) J.-F. REBEL : Six Sonates. 30/33 Discophiles Français. DF 730.076.
(15) J.-PH. RAMEAU : Pièce de clavecin en concerts. 30/33 Valois MB 468.
(16) J. HAYDN : Six quatuors pour flûte et trio à cordes. 30/33 Discophiles Français DF 730.079.
(17) J.-M. LECLAIR : Trois Concertos pour clavecin et orchestre à cordes. 30/33 Erato LDE 3234.
(18) Karl D. von DITTERSDORF : Concerto pour clavecin ; Concerto pour flûte ; Symphonie concertante pour contrebasse et alto. 30/33 Erato LDE 3273.
(19) MOZART : Deux Concertos pour piano et orchestre : n° 16 K. 451 et n° 23 K.488. 30/33 Deutsche Grammophon 18870.
(20) SAINT-SAENS : Concerto n° 4 pour piano et orchestre. RAVEL : Concerto pour la main gauche. 30/33 Voix de son Maître, Gravures illustres. COLH 98.
(21) S. PROKOFIEV : Concerto n° 3 op. 26 et Concerto n° 5 op. 55 pour piano et orchestre. 30/33 Columbia FCX 986.
(22) F. MORENO TORROBA : Concerto de Castille ; Concerto en Flamenco. 30/33 Erato LDE 3244.
(23) HAENDEL : Feux d'artifice ; Suite en fa ; Alleluia. 30/33 Philips. Magie du Son. 641.800 DSL.
(24) ALBINONI : Le « célèbre » Adagio.
MOZART : Adagio et fugue K.546.
BARBER : Adagio pour cordes.
VIVALDI : Concerto pour deux mandolines ; Concerto pour deux flûtes. 30/33 Philips. Magie du Son. 641.903 DSL.
(25) TCHAIKOVSKY : Manfred. 30/33 Voix de son Maître FALP 499.
(26) TCHAIKOVSKY : Symphonie n° 5 30/33 Columbia FCX 979.
(27) WAGNER : Les Maîtres chanteurs, ouverture ; Parsifal, Enchantement du Vendredi Saint ; Tannhäuser, ouverture ; Lohengrin, Prélude de l'acte I. 30/33 Mercury, Magie du Son 121.005 MSL.
(28) E. GRIEG : Peer Gynt. 25/33 Minivox MV 225.
(29) O. RESPIGHI : Danses et airs anciens pour luth. 30/33 Mercury, Magie du Son 121.009 MSL.
(30) GLINKA : Mélodies. 30/33 Voix de son Maître FALP 776.
(31) SAINT-SAENS : Samson et Dalila. 30/33 Voix de son Maître série Angel. AN 117 119 F.
(32) Concerts pour pipeaux. 17/45 Erato LDEV 492.



EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

AVRIL

VENDREDI 10 :

Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : « Quand vient le mois de mai ».

Solfège (1re année) : 12e leçon.

MARDI 14 :

Chant : Le mois d'avril (J. Boyer).

MERCREDI 15 :

Initiation à la musique : Siegfried (Wagner) : 1re émission.

Chant : Air de Siegmund de la Valkyrie (Wagner).

VENDREDI 17 :

Solfège (2e année) : 12e leçon.

MARDI 21 :

Chant : Le mois d'avril (J. Boyer).

MERCREDI 22 :

Initiation à la musique : Siegfried (Wagner) : 2de émission.

Chant : Air de Siegmund (Wagner).

VENDREDI 24 :

Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : « Quand vient le mois de mai ».

Solfège (1re année) : 13e leçon.

MARDI 28 :

Chant : Le mois d'avril (J. Boyer).

MERCREDI 29 :

Initiation à la musique : Suite provençale (D. Milhaud).

Chant : Air de Siegmund (Wagner).

L'ÉDUCATION MUSICALE en classe de quatrième (1)

par Mme AUBRY

Professeur d'Education Musicale au Lycée de la Porte de Vanves

La composition trimestrielle impose au professeur un travail important : correction des copies, établissement des moyennes, du classement ; tâche ingrate mais non dépourvue d'intérêt.

La composition sanctionne, en effet, l'application, l'effort des élèves, les progrès qu'ils réalisent. Elle comporte un grand nombre d'interrogations individuelles qui s'ajoutent aux épreuves écrites et par là elle risque :

— de surcharger un programme déjà très lourd,

— de rester en marge du déroulement du cours,

— de ne pas correspondre au niveau des enfants.

C'est avec ce triple souci qu'il nous faut en élaborer le plan et y préparer les élèves.

Il est impossible de grouper toutes les épreuves en une seule séance. Interroger individuellement une quarantaine d'élèves en solfège ou en chant nous demanderait d'y consacrer une séance. Les autres épreuves se dérouleraient pendant l'heure suivante et la correction de la composition nécessiterait une troisième heure. Trois heures consacrées à la composition apporteraient un retard considérable dans le déroulement du programme — bien qu'elles soient l'occasion d'exercices enrichissants auxquels les élèves prêtent une attention soutenue.

Si la composition est trimestrielle, il est nécessaire de la répartir sur le trimestre tout entier. D'une part pour éviter un arrêt de trois semaines dans le cheminement du programme, d'autre part pour que la composition soit un stimulant durant le trimestre et un moyen de contrôle plus précis.

Qu'elle soit un stimulant, nous ne pouvons pas en douter. Les notes, dont l'utilité est parfois contestée, ne laissent jamais les élèves indifférents. Risquent-elles de les décourager ? Nous ne le croyons pas car la composition doit être organisée de façon à ce que l'élève studieux, méritant, même s'il est peu doué, ait la possibilité de se racheter par un travail régulier, par une active participation au cours, par une attention soutenue. Une mauvaise note en dictée musicale, par exemple, sera facilement compensée par un meilleur résultat en lecture ou en histoire de la musique.

La composition en faisant appel aux dons musicaux (oreille-voix), à la mémoire, au travail, à l'intelligence, permet un examen assez complet des qualités des élèves et guide parfois le professeur dans la façon dont il doit s'adresser à eux : interroger les plus faibles, les plus distraits, secouer les paresseux, garder une attitude compréhensive envers les « élèves appliqués qui ne réussissent pas » afin que l'heure d'éducation musicale ne devienne pour eux un pensum.

Par les résultats qu'elle apporte, la composition reflète à la fois la personnalité des enfants et la qualité de l'enseignement dispensé.

Des conclusions intéressantes peuvent en être déduites, telles que la nécessité pour le professeur de se mettre à la portée de la majorité des élèves, de placer les enfants dans de bonnes conditions pour réussir chaque épreuve (vaincre la timidité — inculquer des méthodes de travail). Pour cela, la composition aussi complète que possible, comporte :

— une épreuve de solfège,

— une épreuve de chant,

— une épreuve de dictée musicale,

— une épreuve d'histoire de la musique.

L'organisation peut en être variée. L'essentiel demeure dans l'efficacité et la rapidité.

1) L'épreuve de solfège.

La moyenne des notes obtenues par chaque élève durant le trimestre semble être la cotation la plus juste. La façon de noter ne varie pas plus d'une semaine à l'autre qu'au cours d'une même heure. Et si les exercices n'offrent pas tous la même difficulté, ils sont préparés et notés en conséquence. Plusieurs interrogations effacent la différence de barème — si elle existe — et invitent l'élève interrogé au mois de janvier à rester attentif jusqu'à la fin du mois de mars.

Cette méthode offre d'autres avantages : elle évite que les enfants perdent tous leurs moyens parce qu'il s'agit de la composition ; elle tient compte des progrès réalisés, elle garde les élèves en confiance en leur laissant la possibilité de mieux faire et de ne pas se décourager à la suite d'une épreuve catastrophique.

La fréquence des interrogations entretient l'atmosphère de travail.

Une question de théorie sera posée au cours de l'interrogation de solfège :

Ex : *Que signifient ces chiffres* $\frac{9}{8}$ *?*

Pourquoi rencontre-t-on ici le ré dièse (en mi mineur) ?

Que signifient le fa dièse et le do dièse à la clé ?

Si la réponse n'est pas notée immédiatement, elle servira de révision puisqu'un exercice analogue fera partie de la composition écrite.

Ex: *Ecrivez cinq mesures différentes, à* $\frac{9}{8}$, *en mi bémol majeur.*

Ecrivez, de mémoire, la phrase musicale qui vient d'être solfiée (sans oublier la clé — l'armure — la mesure — les altérations accidentelles, etc...).

A l'écrit peut également figurer une question qui appartient à la fois au domaine de la lecture et à celui de l'audition.

Ex : *Trois formules très voisines sont écrites au tableau. Désignez celle qui vient d'être jouée ou vocalisée (A, B ou C) ?*

2) L'épreuve de chant.

Dans une classe de garçons ou dans une classe mixte, la note de chant obtenue au cours du trimestre ne peut pas

(1) *Voir « E.M. » n° 101 et 104, octobre 63 et janvier 64.*

entrer dans la moyenne de composition en raison des difficultés vocales qu'éprouve la plupart des enfants de cet âge. Mais dans une classe de filles, pourquoi ne pas faire figurer cette note de chant une, deux ou trois fois par an si nous disposons du temps nécessaire à l'interrogation et si les fillettes, habituées à chanter seules, oublient leur timidité ?

3) L'épreuve de dictée musicale.

Pour qu'elle ne soit pas considérée comme « l'événement du trimestre » il est souhaitable que cette dictée écrite soit précédée de plusieurs exercices du même genre, complétés eux-mêmes par les exercices oraux. La dictée musicale écrite désempare les enfants : ils ne savent pas comment procéder. Plusieurs méthodes de travail peuvent leur être suggérées en quelques minutes de préparation qui font de la dictée un exercice plus vivant, plus attirant. La préparation de la dictée comporte plusieurs points :

— écouter la dictée — D — la chantonner sans se préoccuper du nom des notes ; s'imprégner de son rythme, de sa ligne mélodique ; en distinguer les points de départ, de repcs, d'arrivée.

— rechercher le mode, le ton dans lesquels elle est écrite à partir de l'accord de tonique, de dominante ; noter l'échelle des sons utilisés — E —,

— trouver quelques points de repère.

Chanter le *LA* pendant que la dictée est rejouée — Combien de fois cette note revient elle ? Et le *MI ?*

Chanter l'accord parfait de *LA*, ou celui de *MI* ; ces accords peuvent-ils soutenir certaines mesures, certains temps ?

Cette étude harmonique peut être plus complexe si les connaissances des élèves le permettent.

— Pour ne pas séparer intonation et rythme, préciser au cours de l'exercice les formules rythmiques utilisées — F —,

— Puis dicter la phrase musicale, sans lenteur.

Lorsque l'exercice est noté au tableau, il peut être effacé et recommencé aussitôt après ou la semaine suivante.

Il existe diverses façons de procéder ; celles-ci dépendent des difficultés qu'offre la dictée, du niveau des élèves et du rythme sur lequel se déroule la préparation :

Ex : A partir de l'échelle de sons — E — travailler les intervalles les plus difficiles, de façon mélodique et harmonique — G —,

— rejouer la dictée ; souligner le retour des formules a - b - c ou d,

— rechercher la première note de chaque mesure : écouter le fragment — H —, en répéter le premier et le dernier sons, donner le nom des notes Si - Fa. Suivre la dictée à l'aide du schéma I qui sera effacé avant que la dictée soit recommencée.

Le texte musical choisi peut encore s'enrichir d'une seconde voix, de quelques accords — D —.

Le jour de la composition, les élèves se rappellent la préparation de la dictée sous les différents aspects que nous avons pu lui donner et s'inspirent des procédés de travail habituellement employés, qu'il s'agisse d'exercices d'audition écrits ou oraux. Il est indispensable de laisser les enfants travailler seuls de temps en temps : la composition en donne l'occasion.

4) L'épreuve d'Histoire de la Musique.

Plusieurs semaines consacrées à Bach ou à Mozart permettraient peut être d'obtenir de longs développements sur tel musicien ou telle œuvre, comportant des remarques de style, des éléments d'analyse, des observations relatives à la valeur expressive du morceau choisi. Mais notre temps est trop limité pour que nous puissions espérer un tel résultat.

Les élèves de 4e ont besoin d'être guidés par un questionnaire précis qui fait appel à la mémoire et aux connaissances musicales acquises pendant le cours. Les questions, très simples, sont écrites au tableau car la dictée du questionnaire et la nécessité d'épeler la plupart des mots font perdre un temps précieux :
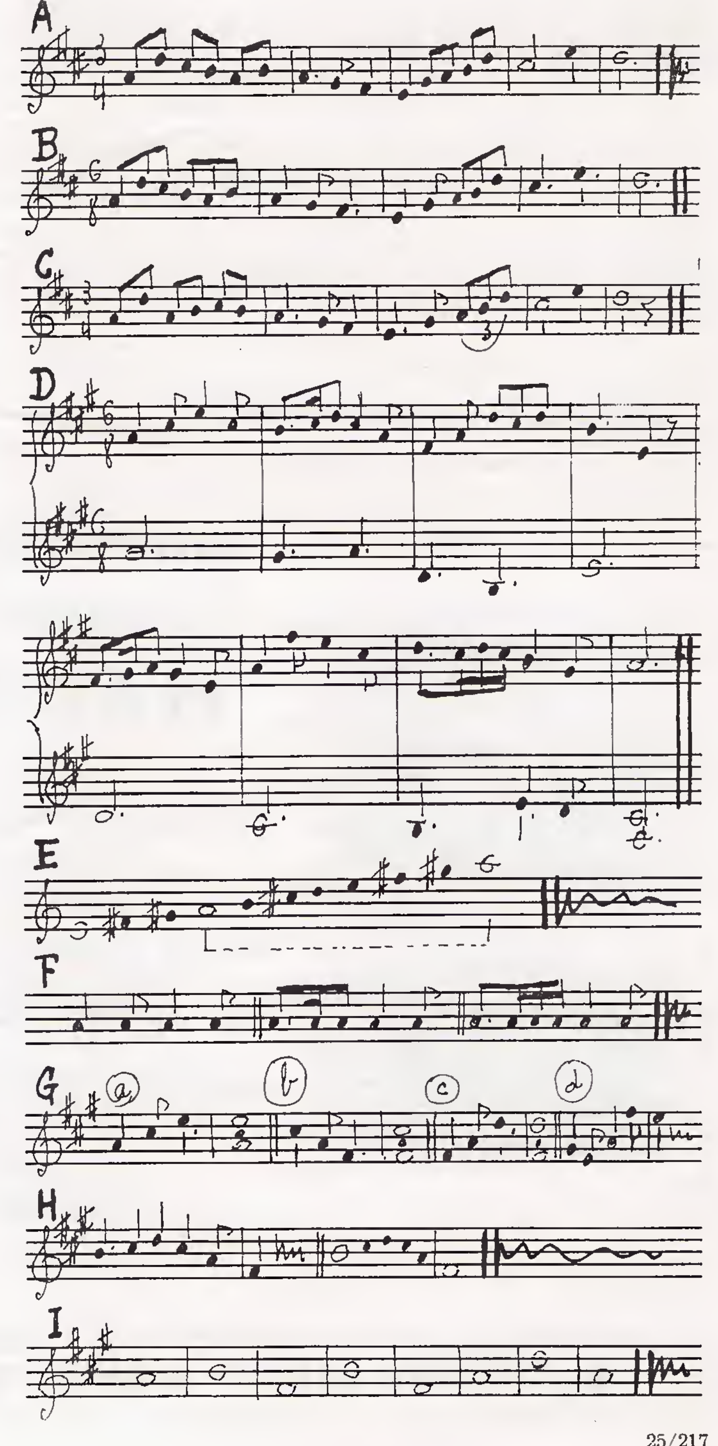
Ex : *Citez deux opéras de Lully ?*

Qu'est-ce qu'un opéra bouffe ? Donnez un exemple,
Quel est l'auteur de « Iphygénie en Aulide ».
A quels musiciens vous font penser Molière ? Rousseau ?

Une note plus importante est attribuée aux questions d'ordre musical qui consistent en la reconnaissance de pages étudiées en classe. De courts passages en sont extraits. Cette épreuve suppose au préalable une étude assez approfondie des textes proposés.

Ex : « *Revenez, revenez, amour, revenez* »..., « *Thésée* » de *Lully.*

Cet extrait d'opéra précise les notions de récitatif et air ; il met en valeur les différents aspects de l'accompagnement — clavecin et basse ou orchestre. Les paroles, notées au



tableau, retiennent l'attention des élèves et leur permettent de mieux apprécier ce passage.

La première audition d'une œuvre instrumentale, ex : Fugue en sol mineur pour orgue de J.-S. Bach, peut être dépourvue d'un commentaire initial. Mais elle fera ensuite l'objet d'une étude de forme comportant le solfège du Sujet dans les différentes tonalités (*sol - ré - si bémol - do*), des remarques relatives à l'enchaînement de ces tonalités, aux entrées successives, au contresujet, aux divertissement, à la cadence finale, etc...

L'étude d'une pièce symphonique, ex. : *Polonaise* extraite de la « *Suite en si mineur* » de *J.-S. Bach*, met en valeur le thème, la structure, les détails d'écriture et d'orchestration.

A partir des œuvres étudiées, l'audition d'autres pages musicales peut s'accompagner d'un commentaire très réduit afin que les enfants la suivent de façon plus libre, plus personnelle. L'analyse de l'œuvre ne doit pas être systématique. Quelque anecdote historique, quelque rapprochement avec la littérature, suffisent parfois à éveiller la curiosité de la classe à retenir son attention, à frapper sa mémoire.

Du soin apporté à la présentation des œuvres, dépend le résultat de notre travail.

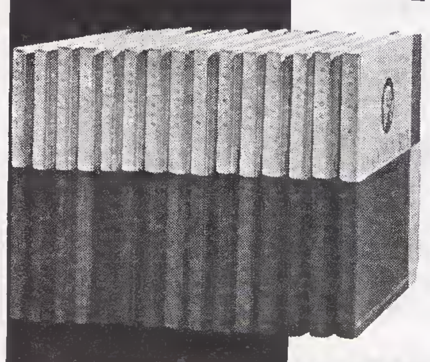
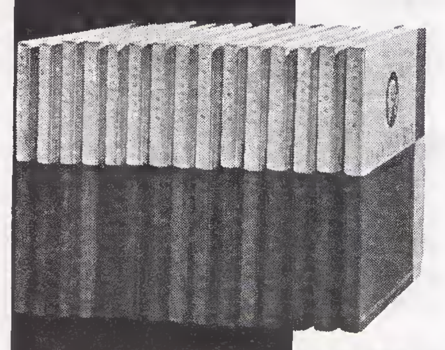
Ainsi, la composition ne fait pas figure de « formalité administrative ». Elle peut facilement s'intégrer au déroulement du cours annuel : les différentes épreuves découlent logiquement de l'organisation du cours ; elles font appel aux méthodes habituelles, et se trouvent tantôt groupées, dictée — histoire, tantôt échelonnées — solfège, chant — pour éviter toute perte de temps.

Quant à la correction des copies, elle sera d'autant plus rapide que le barème applicable en dictée ou en histoire sera simple.

Il importe surtout de réaliser un équilibre entre les différentes épreuves, afin que le résultat de la composition corresponde le plus étroitement possible au travail, aux qualités de nos élèves et à l'intérêt qu'ils portent à notre enseignement.



Les meilleurs artistes
ONT DONNÉ LEUR PRÉFÉRENCE AUX INSTRUMENTS
A. COURTOIS
8, RUE DE NANCY, PARIS 10e - TÉL. : NORD 77-85
TROMPETTES TROMBONES SAXOPHONES CORNETS
CORNETS-TROMPETTES BUGLES CORS D'HARMONIE BASSES
ALTOS CORS ALTOS et tous leurs accessoires
SPÉCIALISTE DES INSTRUMENTS DE CUIVRE
Pub. Matisse

MOZART



SCHOLA CANTORUM

Directeur : Jacques CHAILLEY — **Directeur adjoint : André MUSSON**

PRÉPARATION AUX CARRIÈRES OFFICIELLES ET PRIVÉES DE LA MUSIQUE

Institut de Musicologie
Professorat de la Ville et de l'Etat
Carrières de Discothécaire et Phonotécaire
Mise en Ondes : Radio, Télévision, Disque, Cinéma

CLASSES D'ÉCRITURE ET D'HISTOIRE MUSICALE

Composition : Atelier collectif coordonné par Jacques CHAILLEY, avec la participation de Georges Auric, Henri Barraud, Yves Baudrier, Emmanuel Bondeville, Nadia Boulanger, Henry Dutilleux, André Jolivet, Daniel-Lesur, Roland-Manuel, Igor Markevitch, Olivier Messiaen, Marcel Mihalovici, Darius Milhaud, Joaquin Nin Culmell, Goffredo Petrassi, Jean Rivier, Manuel Rosenthal, Henri Sauguet, Alexandre Tansman, Pierre Wissmer. - **Composition et Orchestration :** Pierre WISSMER. - **Fugue :** Yves de la CASINIERE - **Contrepoint :** DANIEL-LESUR. - **Harmonie et analyse harmonique :** Pierre MAILLARD-VERGER. - **Harmonie pratique** (basée sur l'analyse des œuvres et l'improvisation au piano) : Jacques CHAILLEY. - **Histoire de la musique :** Michel GUIOMAR. - **Histoire de la musique appliquée** (analyse méthodique d'œuvres représentatives des diverses époques) : Jacques CHAILLEY - **1ère année :** des originies à Monteverdi. Assistants : R. P. Picard (chant grégorien), Jean Maillard (Moyen-Age), Aimé Agnel (Renaissance). **2ème année :** de l'opéra italien à Brahms. (L'inscription aux deux années peut se cumuler). - **Esthétique Musicale :** ROLAND-MANUEL. - **Interprétation de la Musique Ancienne :** Antoine GEOFFROY-DECHAUME.

CLASSES D'ENSEMBLE ET D'ORCHESTRE

Direction d'Orchestre : Edmond PENDLETON. - **Orchestres des enfants et des cadets :** Alfred LOEWENGUTH. - **Musique de chambre :** André LEVY. - **Direction chorale et Chant choral :** R.-P. Emile MARTIN (musique religieuse) et Jacques CHAILLEY.

SOLFÈGE ET ÉDUCATION DE L'OREILLE

a) **Section solfège classique.** — Directeur d'Etudes : André MUSSON. Professeurs : Bernard BARON, Gilberte GRISOLI, Nicole LANDRIN.

b) **Solfège pratique et déchiffrage** (enseignement jumelé). — Directeur d'Etudes : Jacques CHAILLEY. Professeurs : Claudie MARTINET, Michel BRIGUET (piano), François FABIEN (Instruments à vents), Edmond MARC, éducation auditive complémentaire. Angélique FULIN, Lucien JEAN-BAPTISTE : classes spéciales enfantines.

PRÉPARATION AUX CONCOURS DU PROFESSORAT

Etat (C.A.E.M. 1er et 2e degrés), Lycée La Fontaine, Ville de Paris et Cours Normal, Directeur d'Etudes : André MUSSON.

B. BARON (direction chorale, solfège), R. BRYCKAERT (pédagogie, solfège), O. CORBIOT (commentaires de disques), F. LENGELE (harmonie, improvisation), A. MUSSON (dictée déchiffrage), A. TALIFERT (chant), P. DRUILHE (correction de devoirs, d'histoire des civilisations, d'histoire de la musique, d'analyse des œuvres littéraires et musicales), J.-E. MARIE (acoustique), P. MAILLARD-VERGER (analyse des œuvres musicales).

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves se préparant au professorat

Et tous les Cours d'Instruments, d'Art Lyrique et Dramatique et de Danse.

RENSEIGNEMENTS - INSCRIPTIONS :



269, Rue Saint-Jacques, Paris-Ve - ODE. 56-74

SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

Souscrivez un abonnement à ce supplément.

Le prix est de F. 8,— pour 5 Iconographies par an.

Les deux premières : *Stèle dite « de la Musique » ou de Gudea* et *Le Roi David jouant du crouth* ont paru avec les numéros 104 et 106.

Elles seront expédiées dès réception de votre souscription.

ABONNEMENTS

N'oubliez pas que le prix de votre propre abonnement, F. 18,— peut être ramené à F. 14,50 si vous nous procurez un abonnement nouveau et à F. 11.— si vous nous procurez deux abonnements nouveaux.

Pour l'étranger, ces prix sont ramenés à F. 17,— et F. 13.—.

Aidez-nous à maintenir nos tarifs actuels.

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62** — **Disques. Electrophones : 073.09.78**

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie.
	1er cah. (1 à 150) Livre du professeur.
	1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève.
	2e cah. (151 à 200) Livre du professeur.
	2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses.
	30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e).
	2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
Margat (Y)	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)

La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête.
2° Marches, rondes, bourrées et danses.
3° Chansons de métiers.
4° Humoristiques, légendaires, narratives.
5° Chansons historiques.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IXe
R. C. Seine n° 247.734 B Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.
3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classe de 4e, E.P.S., 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.
3e Livre : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S., 2e année.
3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S., 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
1er et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - *Au Clair de la France*, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - *La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.*
— *Ensemble*, chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies*, 40 chansons populaires.
— *Voix Amies*, 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités*, 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau*, 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes - En 2 recueils.
P. ARMA. - *Chantons le Passé*, 20 chants du XVe au XVIIIe siècles.
R. DELFAU. - *Jeune France*, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*
AUTEURS DIVERS. - *Chants choisis*, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - *30 Chansons* à 3 et 4 voix, recueillies par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - *15 Chansons Françaises* du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - *Rondeaux*. à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.
J. ROLLIN. - *Les Chansons du Perce-Neige.* en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
MARCEL COURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne. CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).
— *Envoi sur demande* —

Contact Impressions - Paris Dépôt Légal 2e trim. 1964 Directeur-Gérant : A. MUSSON